

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Lavalle, J.. (2002). *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*. México, D.F.: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.

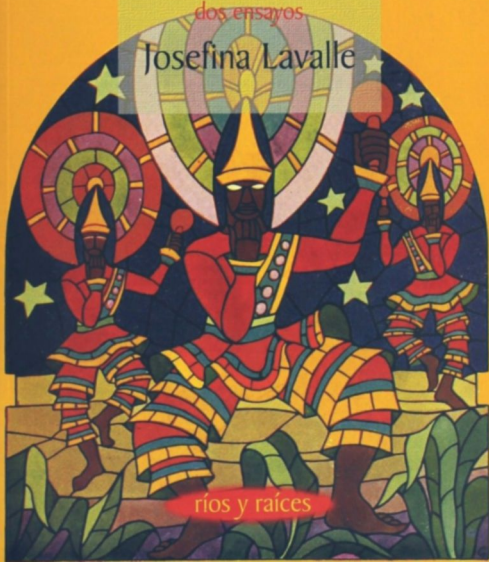
ISBN: 970-18-8377-2

Descriptores Temáticos (palabras clave): historia de la danza mexicana, danza moderna mexicana, danza nacionalista, Waldeen von Falkenstein (1913-1993), history of Mexican dance, modern Mexican dance, nationalistic dance.

En busca
de la
DANZA MODERNA
mexicana

dos ensayos

Josefina Lavalle



ríos y raíces

En busca
de la
DANZA MODERNA
mexicana
dos ensayos

INBA

 **CONACULTA**
HACIA UN PAÍS DE LECTORES



En busca
de la
DANZA MODERNA
mexicana
dos ensayos

Josefina Lavalle

ríos y raíces

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL ARTE

Primera edición en Teoría y Práctica del Arte: 2002

Coedición: CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Dirección General de Publicaciones
Instituto Nacional de Bellas Artes
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información

© Josefina Lavalle

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes
1er. piso Módulo A del edificio anexo
al costado Sur Oriente del Auditorio Nacional
Paseo de la Reforma y Campo Marte
Col. Polanco Chapultepec, CP 11560
México, D.F.

Las características gráficas y tipográficas
de esta edición son propiedad de la Dirección
General de Publicaciones del CONACULTA

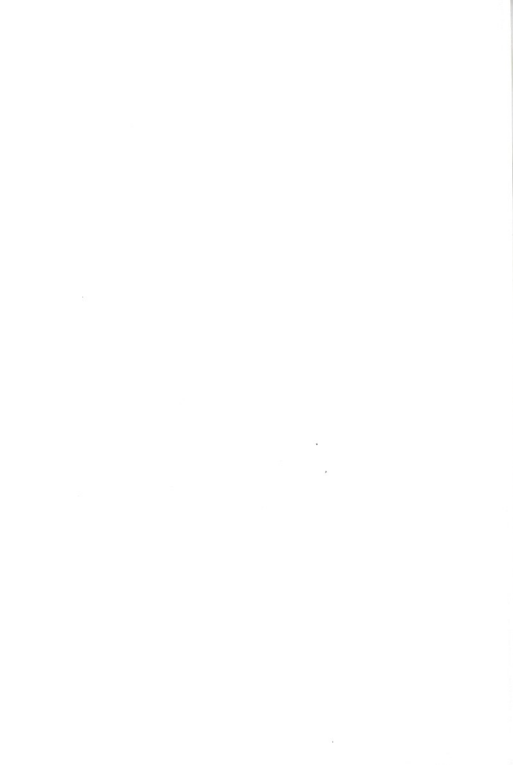
Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de los coeditores

ISBN 970-18-8377-2

Impreso y hecho en México

A mi hijo David, quien sufrió mis ausencias...

A Alejandra...



Índice

LOS NACIONALISMOS EN LA DANZA ESCÉNICA MEXICANA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN | 15 |
| ANTECEDENTES | 17 |
| LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROYECTO NACIONAL (SIGLO XIX) | 17 |
| EL NACIONALISMO HISTÓRICO (EL PORFIRIATO) | 23 |
| LA EXALTACIÓN DE LA PATRIA Y SUS HÉROES | 23 |
| LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN LA PROPUESTA EDUCATIVA | 25 |
| LAS FIESTAS DEL CENTENARIO | 26 |
| MÉXICO PINTOESCO (1910-1920) | 29 |
| LA VISIÓN "PINTORESQUISTA" | 30 |
| MÉXICO FOLKLÓRICO Y COSTUMBRISTA (1920-1930) | 33 |
| EL NACIONALISMO VASCONCELISTA | 34 |
| ARQUEOLOGÍA DANCÍSTICA Y ESCENIFICACIÓN COSTUMBRISTA | 35 |
| ARTE Y COMPROMISO SOCIAL | 39 |
| EL NACIONALISMO CULTURAL | 39 |
| LAS MISIONES CULTURALES, FUENTE DE CONOCIMIENTO DE LA DANZA INDÍGENA | 41 |
| LOS PROPÓSITOS NACIONALISTAS DE LA POLÍTICA CULTURAL DEL ESTADO | 45 |
| EN BUSCA DE "LA DANZA MEXICANA" | 46 |
| EL CAMINO HACIA EL PROFESIONALISMO | 46 |
| NELLIE CAMPOBELLO Y SU BALLET 30-30 | 48 |
| LA ESCUELA DE DANZA Y SUS FUNDAMENTOS ARTÍSTICOS | 51 |
| LA ESCUELA DE DANZA EN EL CARDENISMO | 53 |
| LA DANZA AUTÓCTONA Y LOS ESPECTÁCULOS DE MASAS | 55 |
| EL "MODERNISMO" DE LA DANZA EN LA DÉCADA DE LOS TREINTA | 59 |

| | |
|--|----|
| ANNA SOKOLOW, NUEVA SAVIA PARA LA DANZA MEXICANA | 63 |
| WALDEEN, EN EL LABERINTO DE LA DANZA MEXICANA, SE ENCUENTRA CON LA CORONELA | 68 |
| BIBLIOGRAFÍA | 73 |

WALDEEN: MADRE E HIJA DE LA DANZA
MODERNA MEXICANA

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 103 |
| CAPÍTULO I. LA PROPOSICIÓN: UN NUEVO LENGUAJE, LA DANZA MODERNA | 107 |
| ANTECEDENTES TEÓRICOS DE LA DANZA MODERNA | 107 |
| La revolución conceptual: Isadora Duncan | 108 |
| Principios básicos del arte del movimiento: Rudolf von Laban y Mary Wigman | 110 |
| Los creadores de la danza moderna en Estados Unidos: Ruth St. Denis, Doris Humphrey y Martha Graham | 115 |
| WALDEEN ENTRE LA DANZA Y LA POESÍA: ¿CÓMO DISTINGUIR A LA BAILARINA DE LA POETA? | 119 |
| Su infancia: se buscaba en la poesía y se encontraba en la danza | 119 |
| Waldeen llega a México: el embrujo de la tierra mexicana | 122 |
| El retorno a su país natal: el desencanto | 128 |
| WALDEEN VUELVE A MÉXICO: REAPARECE LA MADRE OSCURA PARA ABRAZARLA | 130 |
| El reencuentro con el arte y la cultura mexicanos | 130 |
| El compromiso: la creación del Teatro de las Artes y su escuela | 135 |
| CAPÍTULO II. LA CREACIÓN: UNA DANZA MODERNA MEXICANA | 141 |
| EL BALLET DE BELLAS ARTES: DIRECCIÓN ARTÍSTICA DE WALDEEN | 141 |
| La conformación de la compañía | 142 |
| El salón de ensayo y las normas disciplinarias | 144 |
| La técnica utilizada para el entrenamiento | 145 |
| Los grandes artistas que colaboraban como creadores y maestros en el trabajo cotidiano | 149 |
| El repertorio de la primera actuación del Ballet de Bellas Artes | 151 |
| LA CREACIÓN DE LA CORONELA | 154 |
| Propuesta ideológica de <i>La coronela</i> | 155 |
| Un nuevo nacionalismo en la danza mexicana | 157 |
| La estructura dramática de la obra | 159 |
| Las aportaciones escénicas del teatro moderno: Seki Sano | 162 |
| El referente iconográfico de "lo popular": Gabriel Fernández Ledesma | 163 |

| | |
|--|-----|
| Una partitura "maestra, burlesca y dramática": Silvestre Revueltas | 165 |
| La creación dancística: Waldeen | 169 |
| EL LEGADO DE WALDEEN | 173 |
| Mis recuerdos como bailarina | 173 |
| Si tú todavía hablas... | 175 |
| BIBLIOGRAFÍA | 179 |
| ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS | 211 |

Los nacionalismos en la danza
escénica mexicana en la primera
mitad del siglo xx

Introducción

DICE PAUL VEYNE QUE UN ACONTECIMIENTO SE RECONOCE POR LA HUELLA QUE deja.¹ Si esto es cierto, la aparición de la danza moderna en las primeras décadas del siglo XX constituyó un acontecimiento. Agrega Veyne que la individualización del acontecimiento radica en que los hechos "suceden" y jamás se repiten, por razón del espacio y el tiempo en los que aparecen. Así puede ser considerado el concepto de "nacionalismo", con sus cambios, en sus diversos tiempos y espacios.

En este ensayo he intentado identificar las distintas interpretaciones del "nacionalismo" en la creación dancística y en la política cultural de la primera mitad del siglo XX. Con el itinerario elegido, he querido poner énfasis en los cambios que, a la luz de las condiciones políticas y sociales, fueron ocurriendo alrededor del concepto de "lo nacional". Al mismo tiempo, he tratado de destacar la importancia del surgimiento de la danza moderna y las consecuencias de su inserción en la danza mexicana.

¹ Paul Veyne, *Cómo se escribe la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 26.



Antecedentes

La construcción de un proyecto nacional (siglo XIX)

YA SE HA DICHO QUE LA SOLA MENCIÓN DE LA PALABRA MÉXICO PREDICE EL CONFLICTO, como si en el centro de su ortografía se encontrara la contradicción que al mismo tiempo lo quebró y le dio vida: Europa y Mesoamérica.

Desde entonces nuestro país ha buscado, sin conseguirlo, la fórmula que le devuelva tan anhelada unidad. Ha ensayado diversos caminos, queriendo encontrar al final de ellos el punto de reencuentro, la reconciliación en y con su individualidad histórica; sin embargo, la nación, en su azaroso tejido histórico, enfrenta múltiples conflictos, inevitables contradicciones y la oposición permanente de grupos, culturas, luchas hegemónicas y antagonismos de poder; "nudos de relaciones" que conforman su entramado, su drama histórico.

El surgimiento de una conciencia nacional y la necesidad de unificación constituyeron, en cierto momento de nuestra historia, un imperativo en la construcción del proyecto nacionalista impulsado por los liberales en el poder en la llamada restauración de la República. Ese proyecto no solamente incluía las diferentes posiciones políticas, sino también a los artistas y, en lugar preponderante, a la acción educativa: "Los estudios sobre asuntos mexicanos recibieron particular atención, ya acerca de escritores, compositores y educadores, ya de temas históricos y arqueológicos..."²

La voz de Guillermo Prieto en sus relatos de costumbres, como las de otros intelectuales de la segunda mitad del siglo XIX, insistía en la necesidad

² José Luis Martínez, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, México, SEP/El Colegio de México, 1981, p. 315.

de consolidar una cultura nacional. El mejor camino para llegar a ella, afirmaban, sería la educación y el reconocimiento de nuestros valores.

Ignacio Manuel Altamirano aseguraba que debían estudiarse las lenguas aborígenes, e insistía en la necesidad de que los artistas mexicanos “exploren las riquezas no tocadas aún de nuestra vida antigua y moderna”.³ Además, se preguntaba cuánto debía diferenciarse la producción literaria nacional —si la había— de la literatura española, y respondía que, al contar el país con una literatura nacional, ésta no necesariamente debía diferenciarse de la española, pues ambas se valían de la misma lengua. Aparentemente se contradecía al afirmar:

Bastan las modificaciones que han impuesto a la lengua española que se habla en México, los modismos de la lengua que habla el pueblo indígena, los millares de vocablos de toda especie que han sustituido en el modo común de hablar a sus equivalentes españoles haciéndolos olvidar para siempre la sinonimia local, en fin, abundantísima en los países latinoamericanos, juntamente con las influencias de nuestro clima, de nuestro suelo y de nuestro modo de ser; basta todo esto, repetimos, para que nuestra literatura tenga una fisonomía peculiar, independiente, autonómica, como la tienen todas las literaturas que se han formado con el fondo de la lengua latina...⁴

Altamirano concebía a la lengua como el espejo que reflejaba la naturaleza y el espíritu de un pueblo, de modo que el español castizo ya resultaba insuficiente para expresar las nuevas formas culturales de los pueblos latinoamericanos.

A pesar de los intentos de hombres de la cultura como Altamirano, Prieto y otros, ese primer ensayo nacionalista y unitario no se consolidó. Para el liberalismo, “lo nacional” se limitaba al México mestizo, a la adopción y adaptación de los sistemas políticos, económicos y culturales occidentales, y a la nacionalización de las costumbres españolas.

El nacionalismo mexicano, de acuerdo con David Brading, “suspendió su desarrollo porque siguió siendo más criollo que mexicano, atado al pasado, colonial e indígena, que los ideólogos liberales y sus adherentes populistas rechazaban instintivamente”.⁵

³ Ignacio Manuel Altamirano, en *idem*.

⁴ *Ibid.*, p. 320.

⁵ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1993, p. 96.

En el mismo sentido opina Guillermo Bonfil Batalla:

El surgimiento y la consolidación de México como un Estado independiente, en el transcurso turbulento del siglo XIX, no produjo ningún proyecto diferente, nada que se aparte de la intención última de llevar al país por los senderos de Occidente.

Las luchas entre conservadores y liberales expresan sólo concepciones distintas de cómo alcanzar esa meta, pero en ningún momento la cuestionan. Al definir la nueva nación mexicana se la concibe culturalmente homogénea, porque en el espíritu (europeo) de la época domina la convicción de que un Estado es la expresión de un pueblo que tiene la misma cultura y la misma lengua, como producto de una historia común. De ahí que la intención de todos los bandos que disputaban el poder haya sido la de consolidar la nación, entendiendo por esto la incorporación paulatina de las grandes mayorías al modelo cultural que había sido adoptado como proyecto nacional.⁶

Desde la óptica liberal se consideró que el país era homogéneo, pues compartía, según su criterio, religión, lenguaje e historia común, y aspiraba a una mayor libertad, justicia e igualdad de derechos, así como a constituirse como una nación "moderna" según los modelos europeos. De ahí que la lucha entre conservadores y liberales no cuestionara la meta, sino los caminos para llegar a ella.

Mientras las altas esferas conductoras de la política y las leyes del país se empeñaban en construir un México "moderno", las clases populares creaban sin esfuerzo una manera propia de existir, aun dentro de las restricciones de una sociedad represiva. Los indígenas conformaban un grupo aparte, olvidado y desintegrado del resto de la sociedad; en tanto, criollos, mulatos y mestizos habían adoptado, a su manera, las formas culturales europeas.

Para 1850 era ampliamente aceptado que sólo la mitad de la población de México era india. El resto, clasificado durante la Colonia como españoles americanos, mestizos y mulatos, compartían una cultura radicalmente diferente, que, española de origen, había adquirido suficientes características locales como para ser mejor definida como simplemente mexicana.⁷

Un mestizaje con menos carácter indígena que peninsular fue expresado en las formas del baile popular. Los sones y jarabes mexicanos nacionalizaron

⁶ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo*, México, Grijalbo, 1989, p. 103.

⁷ David Brading, *op. cit.*, p. 129.

las formas del baile hispano, del mismo modo que ocurrió con las costumbres criollas, el traje, la adopción del caballo, la guitarra y, por supuesto, el culto y las formas de las festividades religiosas. La cultura negra aportó un elemento más a esta peculiaridad. Sin olvidar su origen, los sonecitos de la tierra incorporaron "canarios" y "fandangos", "mudanzas" y "zapateos" a las nuevas formas de los sones del país.

Las costumbres populares dancísticas pronto fueron trasladadas a los espectáculos teatrales como otra forma de esparcimiento y expresión nacional, y si en la primera mitad del siglo los sones y jarabes —aun los prohibidos por la Inquisición— eran bailados frecuentemente en los escenarios de los teatros, durante la segunda mitad la manera de expresar la mexicanidad a través del baile tuvo un mayor realce.

El triunfo de los liberales, la promulgación de la nueva Constitución de 1857, las Leyes de Reforma elevadas a normas constitucionales e incorporadas a dicha Constitución en 1873 y en general las circunstancias políticas por las que atravesaba el país por aquellos años, promovieron cambios significativos en la vida civil. A las festividades religiosas tradicionales se agregaban las celebraciones *patrias*,⁸ la consagración de los héroes y las fiestas nacionales que impulsaba el gobierno, con el objeto de provocar un cambio en la mentalidad del nuevo ciudadano y fomentar de ese modo el interés por la vida pública.

El teatro empezó a cobrar mayor importancia en la vida de los ciudadanos, constituyéndose en centro de reunión. Las producciones de autores mexicanos fueron protegidas. Se impulsaba la creación de pequeñas obras cantadas, habladas y bailadas con el objetivo preciso de tomar conciencia de nuestra manera específica de ser y estar en el mundo. El gobierno liberal se esforzaba por presentar al país como una nación moderna que luchaba por su independencia política y cultural, y, en consecuencia, exaltaba el nacionalismo. De ahí que en las obras que se presentaban en los teatros no solamente se expusieran las costumbres mexicanas, sino también se enaltecieran los sentimientos patrios.

Una de las primeras comedias costumbristas mexicanas de las que tenemos noticia es *La ranchera de San Miguel El Grande o La feria de San Juan*

⁸ En el periodo de la Reforma los radicales invitaban a sus conciudadanos a entregar su vida por la "patria". Entre ellos estaban Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano, quienes "transformaron el significado político de este término, redefiniendo la vieja patria criolla como una república federal, heredera no del Anáhuac o de la Nueva España, sino de la Revolución Francesa y de la insurgencia de 1810". (Margarita Alegría de la Colina, "Cultura e identidad nacional en el siglo XIX; reflexiones sobre el elemento indígena", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, México, UAM-Unidad Azcapotzalco, 1993, p. 136.)

de los Lagos, en la que, además de las formas típicas de festejar las fechas religiosas, se incluían los conocidos bailecitos del país con música de bandolones. Esta obra fue estrenada por un grupo de actores en una función ofrecida en 1858 a Félix Zuloaga,⁹ con motivo de su designación como presidente interino de la República. En ese mismo año, en el que al parecer el espíritu nacional se encontraba enardecido, fue presentada una ópera cómica en dos actos, que fue recibida con mucho agrado por el público, también basada en costumbres nacionales. Se trataba de una obra escrita por José Casanova y Víctor Landaluce, con música de Antonio Barilli, titulada *Un paseo en Santa Anita*. En ella no podían faltar el jarabe y otros bailes nacionales con acompañamiento de un conjunto de jaranas y bandolones, ensayada y dirigida por Sabás Contla. En la decoración se mostraba una versión idílica del conocido canal de Santa Anita, con la vista lejana del Puente de Jamaica, bien lograda por su autor don Manuel Serrano. Al decir de las crónicas de la época: "Presentaba por vez primera las costumbres nacionales en un escenario, y bien puede decirse que es el antecedente primario de lo que más tarde sería la revista, género que tanta importancia había de tener dentro de la historia de los espectáculos en México".¹⁰

Hacía tiempo que los bailes populares —como números sueltos, aunque integrados al espectáculo— ocupaban un lugar en los escenarios teatrales. De menor categoría, pero siempre presentes, especialmente en los beneficios de los artistas participantes en las distintas temporadas, los jarabes habían sido parte necesaria de los "fines de fiesta", ejecutados como un atractivo más en los actos de "maroma", o algunas veces bailados por payasos vestidos de mujer. Múltiples son las menciones de los cronistas acerca de renombrados bailarines que, desde fines del siglo XVIII, pero sobre todo durante la primera mitad del XIX, se especializaron en la ejecución de soncitos del país, tiranas, fandangos y jarabes. Durante el resto del siglo los espectáculos teatrales continuaron incorporando —en versiones idílicas— los elementos nacionales, tanto en los temas de costumbres como en la música y en las formas bailadas. Y cuando los acontecimientos patrios lo requirieron, ocuparon un lugar preponderante dentro de la programación. Los bailes y canciones nacionales eran preferidos por el público de las galerías; algunas veces esas preferencias hacían fracasar a espectáculos de otra índole.

En este campo de acontecimientos en el que se irían entretejiendo los conceptos de Estado, nación, nacionalismo e identidad nacional con el que-

⁹ Personaje tristemente célebre a quien la historia recordaría por haber ordenado, junto con Leonardo Márquez, la ejecución de Melchor Ocampo sin formación de causa.

¹⁰ Luis Reyes de la Maza, *Cien años del teatro en México*, México, SEP, 1972, p. 16.

hacer de liberales y conservadores se fue perfilando el espíritu nacionalista derivado del proyecto cultural propuesto por el liberalismo. Esta visión de "lo nacional" cobraría mayor importancia en la primera mitad del siglo xx, utilizada en el ámbito político por el grupo en el poder; pero también significaría un anhelo en la búsqueda de identidad en el terreno de la cultura y la creación artística. "Así, el nacionalismo acuna un tipo de 'identidad colectiva' a la cual se le ha denominado 'identidad nacional', que implica una búsqueda de significados comunes, que trastoquen simbólica y prácticamente a todos los grupos sociales contenidos en el interior de un espacio sociocultural llamado nación."¹¹

En los últimos treinta años del siglo xix la expresión artística que se inclinó a mostrar las características distintivas del país permaneció en el teatro de revista conviviendo con la zarzuela española, tratando de encontrar lo nacional en las costumbres y el paisaje mexicanos, en una especie de pintoresquismo romántico que caracterizó el principio de una era de enorme efervescencia y desarrollo del teatro popular.

Otros nacionalismos habrían de surgir a lo largo de la vida política y artística de nuestra historia, caracterizados por diferentes signos y tendencias.

¹¹ Elsa Muñiz García, "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, op. cit., p. 23.

El nacionalismo histórico (el porfiriato)

La exaltación de la patria y sus héroes

EL RÉGIMEN PORFIRISTA RETOMÓ EL PROYECTO NACIONALISTA LIBERAL PARA PROMOVER el “nacionalismo histórico”.¹² En esta propuesta se ponía énfasis en el sentimiento patriótico, en la historia oficial y en la exaltación de los héroes. Con ello se retomaba la pretensión de unificar a la población a través de un pasado común.

El régimen porfirista concibió a la historia de México como un proceso evolutivo y continuo, cuyo relato iniciaba en la antigüedad indígena y culminaba en el porfiriato, con sus ideales de modernización y conquista del “progreso”.

El porfirismo adoptó el lema “orden y progreso” como base de su programa político y económico, cuyo esfuerzo se concentró —como afirma Enrique Florescano— en la educación y en el discurso histórico:

La educación vino a ser el instrumento más poderoso de socialización de la población, el medio más eficaz para difundir en las nuevas generaciones los ideales de modernización que propugnaban los grupos dirigentes [...] A su vez la historia patria se convirtió en eje central del programa educativo y a través de éste transmitió la idea de una conciencia histórica nacional asentada en un pasado compartido por los diversos componentes de la población.¹³

Al finalizar el siglo las tendencias estéticas se orientaron hacia una nueva sensibilidad y los afanes nacionalistas se fueron agotando en un pintores-

¹² Enrique Florescano, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1994, p. 63.

¹³ *Idem*.

quismo romántico para dar paso, años más tarde, a una expresión artística de mayor universalidad.

Durante el régimen porfirista el desarrollo de la educación fue producto de la acción de un grupo de individuos que tuvieron la habilidad de realizar sus propias ideas en el marco de un régimen centralista y dictatorial. Sobre la base de que los hombres son libres e iguales, propusieron un proyecto educativo nacionalista y democrático con la aspiración de, por ese medio, llegar a unificar a los diversos sectores de la población. Joaquín Baranda, Justino Fernández y, posteriormente, Justo Sierra con un grupo de colaboradores emprendieron acciones de fundamental importancia, no solamente en la legislación y organización educativas, sino también en la teoría, mediante la cual impulsaron las corrientes pedagógicas nacionales. Algunos historiadores han afirmado que con la educación y la orientación política y social que diseñaron Baranda y Sierra se cimentó el nacimiento de instituciones que contribuyeron a socavar la estructura política del régimen.

Como primer paso se propusieron revisar la sustentación legal que, además de organizar la educación, les permitiera actuar libremente. La organización de los Congresos Pedagógicos a partir de 1888 y las discusiones que en ellos se llevaron a cabo establecieron las bases para la fundación de las Escuelas Normales, alentando la incorporación de la mujer en la actividad pedagógica. Enrique Rébsamen fue llamado a hacerse cargo de la Dirección General de Enseñanza Normal; en forma paralela el ingeniero Miguel E. Martínez fue nombrado director general de Instrucción Primaria; al frente de este equipo quedó Justo Sierra.¹⁴

Los estudios y discusiones que emprendieron Rébsamen, Martínez, Carrillo, Torres Quintero y muchos otros produjeron originales metodologías fundamentadas en el análisis riguroso de las corrientes extranjeras adaptadas a nuestra realidad. En los Congresos se trataron los grandes problemas de la educación, fundamentalmente aquellos que requerían atención inmediata. Entre ellos destaca el esfuerzo en la organización de un Sistema Nacional de Educación Popular, cuyos principios se sostenían en la uniformidad de la instrucción primaria, la que debía ser obligatoria, gratuita, laica e integral.

En las discusiones de los Congresos fueron importantes los planteamientos sobre política y filosofía, temas que rebasaban los asuntos propiamente relativos a la instrucción.

¹⁴ Luis Álvarez Barreto, "Justo Sierra y la obra educativa del porfirato, 1901-1911", en *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1a. reimp., 1982, p. 91.

La educación artística en la propuesta educativa

Justo Sierra no sólo atendió la educación de los niños, sino también la universitaria. Concibió un proyecto de Plan Unitario que daba sentido a la educación nacional. Sus reformas en la esfera educativa trascendieron su época y sirvieron de modelo a los gobiernos de la Revolución. Afirmaba que la escuela debía ser formativa, además de instructiva; aparte de enseñar a leer, escribir y contar, debía servir para inducir a pensar y sentir; para propiciar el desarrollo armónico total del individuo, incluyendo su ser físico y su capacidad estética. Consideró necesario y fundamental el desarrollo de la sensibilidad estética para una eficaz educación integral. Un primer ensayo en el camino que con dificultades ha recorrido la educación artística fue la expedición de la ley del 12 de diciembre de 1901 para las escuelas primarias superiores, en la cual se incorporó la obligatoriedad de las fiestas escolares al finalizar cada año de estudios, con el objeto de ir eliminando las antiguas distribuciones solemnes de premios.

Los cronistas de la época han dejado testimonio de la importancia que en su momento tuvieron las primeras fiestas escolares realizadas en el Teatro Arbeu, con la presencia del general Porfirio Díaz en su calidad de presidente de la República.

El programa fue diseñado pedagógicamente, en congruencia con los postulados educativos propuestos por el régimen. Teatro, música y danza conformaron el espectáculo: *El asalto de Cuautla por Calleja*, dramatizado por ciento cincuenta niños; los coros, integrados por más de doscientos niños y niñas; el "entretenimiento" *Jugando a la cosmografía*, ideado y dispuesto por el ingeniero Miguel F. Martínez, principal organizador del evento; y como expresión dancística un minuet, ensayado por don Félix Alcérreca, en el que se hizo lucir "su gracia a las pequeñas damas y pequeños caballeros vestidos a la Luis XIV". Naturalmente no podía faltar el himno nacional cantado por mil niños de todas las escuelas.¹⁵

Las fiestas escolares continuaron realizándose por varios años en el Teatro Arbeu, aunque también se celebraron en lugares abiertos, en escenarios como el lago de Xochimilco y el bosque de Chapultepec. Los organizadores incorporaron a las escuelas de las prefecturas localizadas fuera del centro de la ciudad. Con esos grandes contingentes se llevaron a cabo las fiestas de 1906, en eventos presentados simultáneamente en la Glorieta Monumental del bosque, en el sitio llamado "la cuadra de juegos infantiles", en la

¹⁵ Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, t. IV, México, Porrúa, 1961, p. 2369.

entrada del parque, en el llano de Anzures y en el propio lago de Chapultepec, donde se representó el cuadro mitológico *Flora y Céfiro*.

Miguel F. Martínez, director de Instrucción Primaria y ardiente defensor de las artes como medio para la educación, enfrentó la oposición no sólo de la sociedad de su época, la que aún veía al medio teatral como escaparate indecoroso, particularmente para la mujer, sino también la de algunos de sus compañeros del magisterio, celosos del éxito de tales festividades.

No obstante, se había dado un paso importante al aceptar el arte, y sobre todo el ejercicio de la danza, como actividad digna para la educación de la niñez. El Estado había legislado en favor de la incorporación de las actividades artísticas, consideradas necesarias para la formación de los educandos.¹⁶ Para estas fiestas fueron llamados a colaborar algunos artistas. Tal fue el caso de la maestra de ballet Amalia Lepri —hija del famoso maestro de origen italiano Giovanni Lepri—, para montar el *Vals de mariposas y libé-lulas* con las niñas del año escolar de 1906. El *Jarabe tapatío* también fue integrado al repertorio artístico de ese mismo año, hasta entonces ejecutado con gran éxito en los tablados del teatro frívolo.

En suma, la obra educativa del porfiriato puede sintetizarse de la siguiente manera: se fundamentó la construcción de una teoría educativa gracias a las discusiones sostenidas en cuatro Congresos Pedagógicos nacionales (1882, 1889-1890, 1890-1891 y 1910); se impulsó la educación popular, laica, obligatoria y gratuita; se adoptó el concepto de educación integral con su acento nacionalista; se manifestó la preocupación por el mejoramiento intelectual y el bienestar físico; y se dio énfasis al desarrollo de la sensibilidad del educando, al aceptar la educación estética como un elemento necesario en la formación del niño y el adolescente, resaltando la obligación del Estado-educador para encauzarla y atenderla.

Las fiestas del Centenario

De acuerdo con Paul Veyne, en el campo de la historia “es imposible describir una totalidad y cualquier descripción es selectiva”.¹⁷ Por mi parte, he elegido otro momento, que considero influido por el programa de “nacionalismo histórico” postulado por el gobierno porfirista: las distintas formas de

¹⁶ A la tríada tradicional (educación física, educación moral, educación intelectual) la ley de 1908 agregó la educación estética, así como el concepto de educación nacional. (Luis Álvarez Barreto, *op. cit.*, p. 98.)

¹⁷ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 35.

celebrar y organizar las fiestas del Centenario, presididas por los héroes de la historia patria.

Los problemas que aquejaban al país fueron disimulados, ocultados por el poder, para mostrar al mundo una imagen deformada de una nación que en realidad se encontraba al borde de un conflicto armado de grandes proporciones.

En su *Historia del Teatro Principal de México*, Manuel Mañón describe el aspecto de “encantamiento” con que se vistió a la ciudad de México durante todo el mes de septiembre, dedicado por entero a las fiestas patrias. Casas particulares, edificios públicos y calles, la Catedral y el Palacio Nacional, fueron iluminados con multitud de foquitos. El teatro más popular, el Principal, gracias al empeño de la empresa Arcaraz, se convirtió en “una ascua de oro”, y fue visitado muchas noches por miembros importantes de las diversas misiones diplomáticas invitadas oficialmente a la conmemoración de la Independencia de México. Una noche de ese mes, el sábado 10, cuando se inauguraron las tandas de moda y de variedades —con la cupletista Emérita Esparza, el imitador de artistas Lanzzeta, la bailarina Jane Gyka y la popular “Patita”, Rosario Soler—, se estrenó en tercera tanda, y con mucho éxito, el episodio histórico titulado *El Pípila*, cuyo autor fue Alberto Michel.¹⁸

La Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, que en ese tiempo tenía a su cargo tanto el inmueble como la programación del Teatro Arbeu, dispuso la realización de trabajos de ampliación y remodelación de éste, para convertirlo en el teatro oficial de las fiestas del Centenario, ya que el Teatro Nacional había sido demolido.¹⁹

La “alta cultura” también estuvo presente en aquellas fiestas. En el Teatro Arbeu, ya remozado, actuó una compañía de ópera procedente de Nueva York y Chicago, sin mucho éxito. Como coreógrafo participó Luigi Albertieri, quien había hecho una carrera destacada en Europa, la que continuaría como maestro de ballet en Estados Unidos, donde desarrolló una técnica proveniente de Blais y Lepri, y de su maestro Cecchetti.²⁰

Las actividades oficiales fueron múltiples y de gran pompa. La delegación española regresó a México la pila bautismal de Miguel Hidalgo, así como el uniforme y otras prendas de José María Morelos y Pavón, donadas por Alfonso XIII, rey de España. La delegación francesa devolvió las llaves de la ciudad de los tiempos de la intervención napoleónica. Se construyeron

¹⁸ Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Cultura, 1932, p. 332.

¹⁹ Enrique Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 3264.

²⁰ Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, México, UAM, Escenología, A.C., 1995, p. 513.

nuevas escuelas primarias, así como un moderno local para la Escuela Normal de Maestros de Instrucción Primaria. Se inauguraron varios monumentos, entre otros el dedicado al barón Alejandro de Humboldt, regalo del emperador de Alemania; la Columna de la Independencia, en el Paseo de la Reforma; y el monumento a Benito Juárez, desde entonces en la Alameda Central. Se llevaron a cabo numerosos banquetes en Palacio, y en las legaciones extranjeras, cenas y atenciones a embajadores especiales. Para los habitantes de la ciudad de México se realizaron desfiles de carros alegóricos, patrocinados por comerciantes, banqueros e industriales; un desfile histórico; un paseo de antorchas; procesiones cívicas para visitar los restos de los caudillos; y una gran fiesta en el parque y los jardines del bosque de Chapultepec. Para la "alta sociedad porfirista" no podía faltar un suntuoso baile en el patio del Palacio Nacional, cuya crónica dice:

Suntuosísimo baile en el patio del Palacio Nacional, dispuesto elegantísimamente y con inusitado lujo y buen gusto, para el caso, y para que allí se celebrase el apoteosis de los caudillos de la guerra insurgente [...] Para nadie en fin, faltaron espectáculos, recreos y diversiones, tanto para las más opulentas y elevadas clases sociales como para las más humildes, para las cuales se inauguró el amplísimo Parque de Valbuena y se dieron funciones populares en los teatros y se quemaron en las plazas vistosos fuegos de artificio...²¹

²¹ Enrique Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, pp. 3337-3338.

México pintoresco (1910-1920)

CON LOS CAMBIOS PRODUCIDOS POR LA REVOLUCIÓN DE 1910 SURGIERON NUEVAS formas de percibir nuestras peculiaridades. Del mismo modo en que han cambiado las interpretaciones sobre la Revolución mexicana, según las miradas de los propios actores o sus testigos y las generaciones posteriores, la visión de nuestras características nacionales también fue modificándose a la luz de los acontecimientos políticos y sociales durante los primeros cincuenta años del nuevo siglo. De 1910 a 1920, "la remoción social y la agitación política que nutren al proceso revolucionario le inyectan nuevas características al nacionalismo mexicano".²²

La "alta cultura" palidecía, mientras el teatro popular iniciaba su florecimiento con un carácter novedoso y auténtico. El teatro mexicano de revista tomó los personajes populares, muchos de los cuales se hicieron visibles gracias al movimiento revolucionario; rompió con la moral tradicional y se desbordó en el albur y el humor obsceno; creó personajes populares, aunque muchos de ellos fueron versiones estereotipadas del pueblo al que pretendían reflejar. El teatro de revista y de "tandas" utilizó la crítica política, con lo que conquistó a una buena parte de su público; "...el teatro frívolo de los veinte es centro de la vida capitalina. Es populista, consiente el diálogo, es un genuino 'teatro pobre' con scripts de excelente factura, no solicita esfuerzo intelectual, expresa una visión personalizada al extremo de los vuelcos del poder, de las relaciones entre el Estado y la sociedad".²³

²² Enrique Florescano, *op. cit.*, p. 103.

²³ Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988, p. 41.

La visión "pintoresquista"

Simultáneamente con esta forma de "teatro pobre" —como lo llama Monsiváis— se enfatizó la visión ingenua del México rural, con la pretensión de encontrar la verdadera "alma nacional". En contraste con el personaje del mexicano, indio, borracho y pendenciero que se mostraba en el teatro de las "tandas", en el ambiente campirano se quiso encontrar la verdadera fisonomía de "lo mexicano".

Manuel M. Ponce basó una parte de su creación musical en la canción vernácula y en los ritmos tradicionales, en los cuales, afirmaba, radicaba el verdadero espíritu del mexicano. Con su proyecto revaloró la producción popular de la música mexicana. La visión idílica de la vida campirana correspondía a otra mirada, otra forma más condescendiente de ver "lo nuestro", que contrastaba con la crudeza, el espíritu crítico y realista de otro México expresado en los grabados de José Guadalupe Posada.

En 1919, con motivo de la presencia de Anna Pavlova en nuestro país, Manuel Castro Padilla insistía en su proyecto de crear una compañía de danza que ofreciera un "espectáculo netamente mexicano y refinadamente artístico", y que "expresara el sentir de nuestro pueblo exponiéndolo tal y como verdaderamente es, sin mixtificaciones".²⁴ En su repertorio debía resaltar la belleza de sus fiestas populares, lo pintoresco de su indumentaria original y lo característico de sus danzas. En su contacto con Castro Padilla y Adolfo Best Maugard, Anna Pavlova se había contagiado de la devoción de ambos artistas por el México pintoresco, y opinaba:

He observado que poseen ustedes la materia prima para desarrollar un ballet *sui generis*. Las canciones de este pueblo; la gracia de sus danzas y el enorme sentido decorativo que posee; todo ello reunido me hace pensar que hay material de sobra para formar un espectáculo que si (se) organiza con amor, llamará la atención de propios y extraños. Tienen ustedes que pensar en esto.

Pavlova expresó su deseo de conocer los bailes típicos, lo que propició un diálogo entre la artista, "la grande", y el medio de las tiples, quienes habían recogido la versión escénica tradicional de los bailes populares. Las artistas de la farándula la recibieron en el Teatro Lírico con un homenaje en el cual, según la crónica: "Las tiples muy sinceras y muy gentiles, deshojaron sobre la cabeza de la artista multitud de rosas"²⁵ y le enseñaron los bailes mexica-

²⁴ Manuel Castro Padilla, en *Nuestra Ciudad*, órgano del DDF, México, agosto de 1920, p. 53.

nos. El encuentro de Anna con el mundo de la revista culminó en el montaje de la famosa obrita titulada *Fantasia mexicana*. El tema y los arreglos musicales fueron realizados por J. Martínez del Río y Manuel Castro Padilla; la escenografía y el vestuario, por Adolfo Best Maugard. En su crónica, Carlos González Peña sintetizó la trama de la obra: "Martínez del Río trajo a la escena, simplemente, un sencillo episodio popular. Son las vendedoras de amapolas, requebradas por sus charros, que vienen a ofrecer a una enamorada pareja el fruto divino de la eterna primavera de los canales".²⁶

En el punto culminante de la pequeña obra, ataviada con un sencillísimo traje de china poblana —en comparación con las versiones actuales—, trenzas y auténtico rebozo de Santa María, Anna bailaba el *Jarabe tapatío* sobre las puntas de los pies. Posiblemente nunca lo supo, pero sin duda contribuyó a que nuestro humilde jarabe, bailado desde hacía más de cien años por payasos, cómicos y comediantes como fin de fiesta o en beneficios y homenajes, se consagrara como la versión oficial del baile nacional más representativo de nuestro país.

Esta interpretación pintoresquista y romántica de México era compartida por muchos de los artistas de la época. La exaltación del colorido de las danzas y el traje popular, de la belleza del paisaje y su gente, constituía una transposición insustancial que se oponía a la realidad de los acontecimientos cotidianos, donde las traiciones y la muerte jugaban con el destino del país.

²⁵ "Por los escenarios. Grandes y pequeños sucesos", en *El Universal*, México, 4 de marzo de 1919, p. 7.

²⁶ Carlos González Peña, "Anna Pavlova y el baile popular", en *El Universal*, México, 19 de marzo de 1919, s/p.

México folklórico y costumbrista (1920-1930)

MANUEL CASTRO PADILLA, COMPOSITOR Y COLABORADOR EN EL ESPECTÁCULO teatral de las tandas, amante de las expresiones estéticas populares, acudió al Comité de las Fiestas del Centenario, junto con el conocido pintor Adolfo Best Maugard, para solicitar que se organizara por primera vez una exposición de artes populares. En esta exposición trabajaron, además de Castro Padilla y Best Maugard, los pintores Dr. Atl, Roberto Montenegro y Jorge Enciso, quienes viajaron por distintas partes del país en busca de los materiales que verdaderamente "revelaran la estética característica de sus razas aborígenes".²⁷ La exposición constituyó un éxito aun entre los mismos mexicanos, quienes desconocían los trajes y artesanías de su país. Asegura Castro Padilla que fueron ellos quienes trajeron los primeros vestidos de Oaxaca que se conocieron en la ciudad de México. Por otra parte, propusieron al Comité de Festejos del Centenario la formación de un cuerpo estable de ballet, con características nacionales y que "expresara el sentir de nuestro pueblo..."²⁸ La idea no se logró, sin embargo, organizaron un gran festival en el lago de Chapultepec, del que quedó el relato:

Con la colaboración del pintor Adolfo Best Maugard, ideamos y llevamos a efecto el inolvidable festival que se llamó "Noche mexicana" que tuvo por fantástico escenario los lagos del Bosque de Chapultepec. Espectáculo netamente popular en el que colaboraron verdaderos artistas de los fuegos de artificio, trajineras de Xochimilco, cancioneros, orquestas típicas, bandas militares, etc., etc.²⁹

²⁷ *Nuestra Ciudad*, agosto de 1930, p. 54.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Idem.*

Para montar ese espectáculo se conjuntaron los mejores maestros del baile mexicano y trescientos bailarines, encabezados por la famosa Cristina Peredo, quienes interpretaron —además de diversos bailes regionales— una obra de tema mexicano que finalizaba con el ya famoso *Jarabe tapatío*.

Las ideas de Castro Padilla y Best Maugard estaban sin duda más cerca de mostrar a un México representativo. Es muy probable que el espectáculo y la exposición que organizaron hayan contrastado con el concepto nacionalista del régimen. El nacionalismo oficialista imponía en ese momento un culto vacío, por obligado, a los héroes y a la “patria”, concebida alegóricamente según sus intereses.

El nacionalismo vasconcelista

El México posrevolucionario retomó con vehemencia la búsqueda del “ser nacional”, tanto en lo político como en lo cultural. Los distintos grupos sociales, políticos y culturales asumieron, desde sus perspectivas, diferentes versiones sobre el concepto de “nacionalismo”.

Desde la recién creada Secretaría de Educación Pública (1921), José Vasconcelos sostuvo la defensa de un nacionalismo espiritualista a través de su teoría de la raza cósmica. Vio en América Latina el porvenir del género humano. Una parte importante de su discurso oficial fue la redención del indio, su incorporación a la pretendida cultura nacional, la apropiación de los símbolos, los temas y las leyendas de los héroes del pasado.

Para Vasconcelos, la educación nacionalista debía integrar en un solo símbolo de identidad a las herencias indígena y española y, por extensión, ser común a toda Hispanoamérica. Postulaba como necesaria para la unidad cultural del país la incorporación del indio a la cultura nacional, y afirmaba que antes que indio, éste debía ser mexicano. Por ello, el recién creado departamento de la Secretaría encargado de la educación indígena tendría un carácter temporal. La política de asimilación del indígena a la cultura nacional así planteada sería fuertemente cuestionada en años posteriores.

Vasconcelos consideraba que la educación no debía basarse en una sola doctrina programática, en el racionalismo ateo, ni en la escuela activa que intentaban introducir los seguidores mexicanos de John Dewey, sino en la tradición y en los evangelizadores del siglo XVI, en Platón y Lunacharski. Con ello, la educación conformaría al nuevo mexicano, al nuevo hombre capaz de realizar los ideales de la democracia maderista.

La Secretaría de Educación se había ampliado con otros dos departamentos que no solamente constitufan una novedad, sino, además, un avan-

ce: el de Bibliotecas y el de Bellas Artes. A este último se le encomendó la coordinación de las actividades artísticas complementarias de la educación.

En forma paralela a los postulados nacionalistas del Estado, proliferaron diversas concepciones artísticas que finalmente generaron el desbordamiento del "folklorismo", con su versión superficial y turística de México.

Los espectáculos de los teatros frívolos, que tiempo atrás habían mantenido vivas las tradiciones, los viejos sones y jarabes de la tierra, se vieron invadidos por un nacionalismo patriotero:

...los teatros de zarzuela, el Lírico y el María Tepache, bajo la égida de Ortega, Prida y Castro Padilla, con figuras memorables como Leopoldo Beristáin, Lupe Rivas Cacho, Roberto Soto y Delia Magaña, también sufrieron la fiebre nacionalista y dieron entusiasta aceptación a la danza folklórica; los foros se llenaron de chinas poblanas, tehuanas, guaris y mestizas yucatecas, más o menos falseadas y con francas concesiones al *deshabillé* bataclanesco, que zapateaban y hacían evoluciones de coreografías elementales frente a telones pintados con enormes jícaras de Uruapan, guajes, talavera de Puebla, sarapes multicolores de Saltillo y aventadores de petate.³⁰

Arqueología dancística y escenificación costumbrista

En la década de los veinte la Secretaría de Educación Pública y el Departamento del Distrito Federal organizaron espectáculos de carácter netamente popular en espacios abiertos, con la participación de numerosos contingentes. En ellos se presentaron obras con temas históricos, en las que se teatralizaban leyendas reales o mitológicas sobre personajes célebres, especialmente de la vida precolombina. Escenógrafos, escritores y músicos trabajaron juntos para crear verdaderos ballets de masas de divulgación popular, donde se combinaban danza, palabra, canto y pantomima. En muchas ocasiones se unían al espectáculo grupos de danzantes auténticamente indígenas, oriundos de distintas regiones, que se mezclaban con grupos de muchachos y muchachas de diferentes escuelas o instituciones oficiales.

Así se crearon obras como *Tlahuicole*, espectáculo basado en un libreto de Rubén M. Campos, sobre la leyenda del famoso guerrero tlaxcalteca que se batió con varios enemigos sujeto por un pie al pequeño Palenque. Esta obra se representó en la primavera de 1925 en Teotihuacan, ante un público numeroso que acudió de diferentes partes de la ciudad de México y de regio-

³⁰ Miguel Covarrubias, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA/SEP, 1952, p. 103.

nes vecinas utilizando el transporte que tenía más a mano, automóvil, tren o caballo.³¹

Carlos González, entusiasta creador y organizador de estos espectáculos, realizó los diseños del vestuario; reconstruyó los trajes de los antiguos aztecas buscando la autenticidad en los códices y en los libros de indumentaria nahua de Peñafiel, y dejó que pirámides y volcanes conformaran su escenario natural. Por su éxito, esta obra se repitió en los patios de la Secretaría de Educación.³²

Relata Rubén M. Campos que antes ya se había llevado a cabo un ensayo de esta modalidad de espectáculos que mostraban la historia o las costumbres del pueblo mexicano: en 1923, en el pueblo de Paracho, Michoacán, se escenificaron *Las canacuas*, una costumbre patriarcal de ofrenda interpretada por las jóvenes nativas del poblado.³³

El Departamento del Distrito Federal, a través de la Dirección de Acción Cívica de Reforma y Cultura, auspició, entre otras obras, la puesta en escena de un espectáculo denominado *Ensayo de teatro regional de costumbres del Istmo de Tehuantepec*, con el subtítulo de *El Laborillo*. Se presentó el 23 de noviembre de 1929 en el teatro al aire libre del Centro Social y Deportivo para Trabajadores "Venustiano Carranza", en Balbuena. Se trataba de una obra en cuatro cuadros, en versión adaptada por Áurea Procel y Jacobo Dalevuelta, con música original de la región istmeña seleccionada por la misma Áurea, con un arreglo del profesor Mario Sánchez. El vestuario, la escenografía y la dirección artística estuvieron a cargo de Carlos González. El tema giraba alrededor de la fiesta del barrio de El Laborío, en Tehuantepec, Oaxaca, y en él se recordaban las costumbres istmeñas durante la fiesta del santo patrón, con su "convite" y sus mayordomías, donde:

...los policromados "Xicalpextles" llenos de frutas, juguetes y banderas, se mecen con el viento. Van también las capitanas con sus estandartes y las siguen los muchachos.

Las muchachas han llegado a la fiesta vestidas en traje de gala, están listas para bailar el son.

Cuando tocan la Zandunga los muchachos se sienten arrastrados por ella con grandes deseos de zapatearla.³⁴

³¹ Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930, p. 200.

³² *Idem*, p. 201.

³³ *Idem*, p. 200.

³⁴ *El Laborillo*, programa de mano, México, 1929, pp. 5-7.

Conformaba esta presentación un reparto singular: mujeres del Reformatorio de Coyoacán, la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública y la Escuela Popular de Música del Departamento del Distrito Federal.

Rubén M. Campos consignó también la presentación, en un teatro cerrado, de una evocación maya: *Payambé*, ballet con música, danzas, coros y diálogos.³⁵

El éxito de estas obras alentó a las autoridades oficiales a encargar otras: Carlos González, el compositor Alberto Flacheba y Rubén M. Campos fueron comisionados para organizar la representación del ballet *Quetzalcóatl*; sin embargo, esta obra, así como otros proyectos del mismo género, no se llevaron a escena. Por ello, se dolía Campos: " 'Quetzalcóatl',³⁵ del que está compuesta e instrumentada la música y hechos el decorado, los trajes y las máscaras, en espera de que la representación sea un hecho. Encargóse también otro baile indígena, *Coosihueza* y *Moctezuma Xocoyotzin* cuya representación quedó aplazada".³⁶

Campos trabajó también con otros temas para ballet, publicados en el libro que hemos citado, los cuales son, además de *Tlahuicole* y *Quetzalcóatl*, *Sacnicté*, *Xóchitl*, *Coosihueza* y *Moctezuma Xocoyotzin*, *Anáhuac*, *La fiesta de Tláloc* —reconstrucción de una ofrenda floral en el lago de Xochimilco— y *Aben-Ahmet*.

Estas obras de grandes proporciones, netamente nacionalistas, que trataban de interpretar en imágenes los conceptos educativos de Vasconcelos, creadas con numerosos contingentes y presentadas a grandes públicos en espacios abiertos, finalmente constituyeron una tradición dentro de las actividades culturales de la SEP.

A pesar de los múltiples elogios expresados por distintas voces, también se les acusaba de ser "detestables como sistemas de enseñanza histórica objetivada..."³⁷ Los proyectos de desarrollo artístico de la población emprendidos por Vasconcelos con frecuencia se concretaban en una fallida arqueología dancística, una interpretación simplista y acartonada de la historia de México, acentuada por un concepto superficial de nuestras tradiciones indígenas. De ahí que los críticos los consideraran de dudoso valor estético.

Por su parte, Vasconcelos afirmaba que el propósito no era crear un folklorismo estéril, sino encontrar el punto de unión que integrara al mexi-

³⁵ La música del ballet *Quetzalcóatl* está basada en cinco temas de la *Danza de la pluma*, la cual, según Campos, fue compuesta con una gran calidad contrapuntística y rítmica. (*Idem*, p. 202.)

³⁶ Rubén M. Campos, *op. cit.*, pp. 201-202.

³⁷ V. Salado Álvarez, en Margarita Tortajada Quiroz, *Danza y poder*, México, CENIDI-Danza-INBA, 1995, p. 55.

cano a una cultura que no divorciara lo "culto" de lo popular, lo universal de lo nacional. Finalmente, la producción de las obras derivó en el folklorismo.³⁸ Se apoyó la organización de conjuntos folklóricos con la intención de superar "la monotonía de los jarabes y las zandungas", argumentando además que "la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín..."³⁹ Así, se requería la "academización" y "teatralización" de bailes y bailarines, proceso que no ha sido fácil de concretar en obras artísticas y que a menudo ha derivado en una falsa visión del folklor.

³⁸ Álvaro Matute, "La política educativa de José Vasconcelos", en *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1981, p. 158.

³⁹ José Vasconcelos, en Raquel Tibol, "Danzando sobre la historia", en *La Cultura en México*, suplemento cultural de *Siempre!*, núm. 1221, 10 de julio de 1985, p. 41.

Arte y compromiso social

El nacionalismo cultural⁴⁰

SIN DUDA, LA DÉCADA DE LOS VEINTE HA SIDO UNA DE LAS MÁS FRUCTÍFERAS EN LA historia y el desarrollo del arte mexicano. Como hemos dicho, del movimiento revolucionario habían surgido distintas maneras de ver la realidad. Para 1920, al lado de la percepción de un México folklórico y pintoresco, surgía una nueva forma de concebir y expresar "lo propio", "lo nacional", "lo nuestro", tanto en la cultura como en el arte.

Con la Revolución el problema indígena fue replanteado; el pueblo, principalmente el campesino, manifestó su presencia y fue fuente de una nueva visión. "El pueblo se explaya, se actualiza de pronto, todo lo llena con su presencia."⁴¹

Buena parte de los intelectuales se identificó con el pueblo. Los artistas buscaban en sus orígenes nuevos estímulos para su creación. El nacionalismo musical revaloraba las melodías tradicionales retrabajadas con técnicas universales. La literatura recogía la destemplanza de una realidad menos sentimental, y la pintura mexicana se expresaba renovada y personal. El Estado mexicano, a través de la acción visionaria de Vasconcelos, se propuso auspiciar el desarrollo de un arte original, de espíritu nacionalista, en el que el indígena era uno de los principales protagonistas, y ofreció a los pintores los muros de los edificios públicos.⁴² Guillermo Bonfil afirma:

⁴⁰ Nombre que da Monsiváis a la etapa en la que se desarrolló la Escuela Mexicana de Pintura con sus planteamientos artísticos e ideológicos. Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, México, SEP/El Colegio de México, 1981, p. 348.

⁴¹ Luis Villoro, *En México, entre libros*, México, FCE, 1995, p. 14.

⁴² Rivera pintó los murales de la SEP (1923-1928) y Chapingo (1925-1927); Orozco, los de la Escuela Nacional Preparatoria (1922-1926); Siqueiros, otros en la misma escuela (1922-1924).

A diferencia del nacionalismo criollo, el nacionalismo de la Revolución no puede ignorar al indio vivo. Los rostros indios invaden los grandes paños de la escuela mexicana de pintura [...] El arte popular y las artesanías se valorizan y sirven como signo para afirmar la particularidad del mexicano. El México profundo mostró por un momento su presencia real, no fue posible cerrar los ojos ante él...⁴³

Pintores y músicos buscaron en las formas culturales indígenas el acento para la creación original, libre de las fórmulas europeizantes tradicionales, convencidos de que la cultura heredada de un pasado indígena era "el rasgo más originario de nuestra cultura".⁴⁴

Muchos artistas plásticos manifestaron abiertamente sus posiciones políticas; se afirmaron en el convencimiento de que la creación artística era un medio para la lucha social y postularon un arte comprometido, cuyo principal interlocutor debía ser el pueblo. Proponían la obra monumental, pintar los muros abiertos, en contacto con el pueblo, mostrándole lo que era y lo que debía aspirar a ser, abriendo conciencias por medio de una estética en la que el pueblo encontrara su imagen, identificándose con el arte.

En el Manifiesto de 1923 del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, que rubricaron David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Germán Cueto, José Clemente Orozco, Fermín Revueltas, Xavier Guerrero y Carlos Mérida, se declaraba:

*El arte del pueblo es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.*⁴⁵

Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y muchos otros artistas de la plástica y la literatura, como Xavier Guerrero, Pablo O'Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, buscaban crear un arte que sirviera al cambio social, apoyándose en la filosofía marxista. Clemente Orozco, más bien alejado de las posiciones radicales, veía a México desde el interior de su experiencia.

⁴³ Guillermo Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁴ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁵ Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México, en Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana", *op. cit.*, p. 351.

Artes plásticas, literatura y música encontraban formas propias para expresarse, aunque las diferencias entre los artistas se radicalizaron. La polémica entre nacionalismo y europeísmo —dos de nuestras raíces— se acentuó como evidencia de una realidad. La tendencia nacionalista se afirmó y adquirió nuevas características; se centró en la indagación del “ser nacional”, en el encuentro interior con “lo mexicano”, en la búsqueda de respuesta a la pregunta “cómo somos” y en la precisión de abordar la creación a través de una manera específica de sentir el mundo.

La necesidad de unir fuerzas propició la creación de numerosas organizaciones de artistas de la izquierda revolucionaria. En los años treinta se crearon la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR, 1934) y la Asociación de Trabajadores del Arte (ATA), la que posteriormente se fusionó con la LEAR. Aparecieron también la Federación de Escritores y Artistas Revolucionarios (FEAR), en la que participaron, entre otros, Silvestre Revueltas y Blas Galindo; el Sindicato de Escritores Revolucionarios, y el Bloque de Obreros Intelectuales (BOI).

Las posiciones se radicalizaron aun dentro de la misma izquierda. Rivera y Siqueiros sostuvieron controversias públicas; las polémicas y las posiciones políticas se matizaron y surgieron múltiples contradicciones. La cultura y el arte de México se manifestaban vivos, contradictorios, “a ratos demagógicos”, afirma Monsiváis, pero sumamente fructíferos. En todos los campos se reveló un gran poder creativo; sin importar que se tratara de “nacionalistas” o “sensitivos”, la producción artística fue múltiple, original y valiosa. La vida cultural de México vivió entonces uno de sus mejores momentos.

Las Misiones Culturales, fuente de conocimiento de la danza indígena

Las Misiones Culturales constituyeron una de las instituciones más peculiares de la educación en México. Aparecieron casi al mismo tiempo que las escuelas rurales (de la etapa vasconcelista) y apenas dos años después de la Secretaría de Educación Pública. Parte integrante de esa Secretaría fue el Departamento de Cultura Indígena,⁴⁶ cuya misión era cumplir con el compromiso de llevar la educación al pueblo. La atención a las comunidades indígenas se concretó, entre otras acciones, en las Misiones Culturales, creadas en 1923, cuyo primer ensayo se llevó a cabo en Zacualtipán, Hidalgo. En su contacto con la realidad sufrieron transformaciones no sólo sus

⁴⁶ Francisco Larroyo, *Historia comparada de la educación en México*, México, Porrúa, 1986, p. 404.

objetivos iniciales, sino la constitución y los perfiles del grupo de maestros que las conformaron.

La relación directa con las comunidades dio a los maestros de las misiones puntos de vista nuevos y más cercanos al país real. De ahí que durante el Primer Congreso de Misioneros, cuyo lema fue "La tierra como fuente suprema de bienestar económico y moral", hayan pedido considerar a la educación en México como problema social; dotar de tierras cultivables a las escuelas; y estimar indispensables para estas instituciones del campo la cooperación y las prácticas de agricultura experimental. Propusieron además la enseñanza de actividades manuales, como pequeñas industrias y ocupaciones derivadas de la agricultura, y el aprovechamiento de las aptitudes de los niños, para encauzarlos en los hábitos de cooperación y trabajo. En el mismo año de 1923 la SEP dispuso que cada escuela tuviera su huerto escolar y planteó la Escuela de Acción, dedicada a la actividad manual, como base de la enseñanza nacional.

Una de las tareas primordiales de los maestros misioneros era interactuar con las comunidades para propiciar su desarrollo integral y armónico desde la escuela, pero sin tomar a ésta en el plano tradicional. El propósito, quizá el más original para la época, era trabajar fundamentalmente desde dentro de la comunidad, con su colaboración, tratando de desarrollar su potencial a partir de sus propias necesidades y tradiciones. Ello propició que el maestro conociera de cerca sus manifestaciones culturales y trabajara íntimamente con maestros de danza indígenas y grupos de danzantes, procurando alentarles en la preparación de sus danzas.

En 1926, ya creada y probada su necesidad, las Misiones Culturales quedaron consagradas definitivamente, con la creación de la Dirección de Misioneros Culturales, compuesta por seis grupos permanentes de maestros misioneros. A cada misión se le dio un jefe, encargado de las clases de educación, organización escolar y técnicas de enseñanza; un profesor de agricultura, para realizar trabajos de hortaliza, jardinería, frutales y cultivos generales; un profesor de educación física, encargado de gimnasia y deportes; y una trabajadora social, para efectuar labores de vacunación, enfermería, puericultura y economía doméstica. Además, algunos profesores en pequeñas industrias, que enseñaban curtiduría, jabonería, conservación de frutas y legumbres, y otras actividades manuales. El maestro de educación física se encargaba de las actividades recreativas y con frecuencia compartía los trabajos con los maestros de música, quienes tenían a su cargo los orfeones y diversos conjuntos corales.

Años después, las actividades de cada maestro se especializaron y se incluyeron maestros de artes plásticas con funciones específicas, como inter-

venir en la organización de representaciones teatrales, exhibiciones cinematográficas en los lugares donde fuese posible y festivales cívicos, culturales y recreativos; también debían colaborar con los maestros de actividades recreativas y musicales, en el estudio de las manifestaciones artísticas del medio y en la recolección de formas de expresión tradicional, incluidas danza, baile, ferias y demás festividades. El maestro de actividades recreativas debía realizar trabajos de investigación y recolección de danzas y juegos tradicionales, materiales que ordenaba y remitía a la Dirección General para su difusión y fomento. Por su parte, el maestro de música, además de las actividades específicas de su materia, debía realizar trabajos de investigación y recolección de todo género de composiciones musicales regionales, y participar con el maestro de actividades recreativas en la organización de concursos de música y danza.

Las Misiones Culturales fueron un rico semillero de investigadores de la cultura popular, quienes dejaron trabajos verdaderamente importantes para el conocimiento de la danza y la música tradicionales de nuestro país. Del mismo modo, muchos de los maestros de artes plásticas se nutrieron en las formas populares del diseño plástico y produjeron creaciones de profundo carácter popular, algunas de ellas utilizadas en los trabajos publicados, producto de las recopilaciones de los maestros de música y danza. Tal fue el caso del maestro Fernando Gamboa, reconocido en el mundo del arte como pintor, museógrafo, promotor, etcétera, quien fuera maestro misionero e ilustrador de muchas de las monografías publicadas por las Misiones Culturales sobre danza y costumbres de diferentes lugares del país. Gracias a los maestros de actividades recreativas se conocieron —de fuente directa— muchas de las danzas y los bailes que en aquel momento se practicaban en las diferentes comunidades donde las misiones estaban situadas. Maestros como Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca e Ignacio Acosta, entre otros, quienes también se desempeñaban como maestros de educación física en las escuelas de la capital, enseñaron las danzas y bailes recopilados a otros maestros de educación física; de ese modo iniciaron la labor de difundir y hacer practicar a los niños de las escuelas urbanas las danzas y los bailes creados en las comunidades rurales. Esta labor constituyó otra vertiente del afán de conocernos como personas que integraban un país, del que ya se percibía su pluralidad. Los maestros mencionados tomaron como apasionada misión mostrar versiones más sanas de las formas autóctonas de los bailes y las danzas, que evidentemente contrastaban con las interpretaciones "folkloristas" mostradas en los teatros de revista de la capital.

Los propósitos nacionalistas de la política cultural del Estado

HACIA LA DÉCADA DE LOS TREINTA LA DANZA TODAVÍA NO ESTABA PRESENTE EN EL rico panorama de la cultura. Aún no encontraba la manera de sumarse a la nueva propuesta nacionalista del arte: el "nacionalismo cultural", encabezado por los muralistas, quienes propugnaban por un arte comprometido con la realidad social del país, en el que el indígena y su producción cultural eran considerados la fuente más segura y genuina de nuestra tradición.

Los espectáculos de masas que supuestamente recreaban un ambiente prehispánico o costumbrista, en versiones "pintoresquistas", continuaban vigentes. El interés por conducir a la danza por el mismo camino de las artes plásticas y la música no había permeado los ánimos de quienes en esos momentos se dedicaban a la danza, más bien ocupados en sobrevivir de los espectáculos teatrales frívolos de la capital, aunque creando a su manera un teatro con características nacionales.

La revaloración de la cultura popular, de la vida del indígena y desde luego de sus danzas mostró otra realidad, reconocida por la mayor parte de los intelectuales y artistas de aquel tiempo.

Mientras que el "nacionalismo histórico" había sido un proyecto diseñado desde la cúpula del régimen porfirista con la meta de cohesionar a la nación, el "pintoresquismo" y el "costumbrismo", en cambio, habían surgido de manera espontánea en la producción artística, apegados a un sentimiento romántico que solamente deseaba ver lo bello y lo colorido de las tradiciones del país. El "nacionalismo cultural" propuesto por los creadores de la izquierda, enarbolado por los pintores de la Escuela Mexicana de Pintura desde su Manifiesto de 1923, significaba una toma de conciencia y de lucha. Así surgió un arte diferente y de alcances universales en la plástica y el grabado.

...sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México, algo que el sacudimiento revolucionario había puesto a la vista: la verdadera realidad de nuestro país no era lo que veían los liberales y los porfiristas del siglo pasado sino otra, sepultada y no obstante viva...⁴⁷

Buena parte de los músicos siguió el mismo camino, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas entre los más destacados.

En 1930, muchos de los artistas que se encontraban en el mejor momento de su producción creativa fueron llamados a dirigir la política cultural del Estado mexicano. Desde allí diseminaron sus ideas y señalaron la orientación a seguir.

En busca de "la danza mexicana"

Hacía tiempo que se insistía en la necesidad de que México tuviera un ballet nacional o mexicano con un cuerpo de baile estable, que representara la "expresión genuina" de nuestro país. Años atrás, Manuel Castro Padilla y Adolfo Best Maugard habían sido los principales defensores de esa propuesta, apoyada por otros artistas como Manuel M. Ponce y respaldada con entusiasmo por Anna Pavlova desde su primera visita a México en 1919. Anna se preguntó cómo era posible que un país con tanta riqueza en materia de bailes todavía no contara con un ballet nacional. En los años treinta la idea seguía viva y sin respuesta; sin embargo, los que se empeñaron y mejor vislumbraron teóricamente las posibilidades creativas del arte de la danza fueron los artistas de la plástica y la música, quienes consideraban que éste debía encauzarse por el camino abierto por los muralistas. Si bien apoyaron la constitución de una compañía profesional, para ellos no era claro cómo arribar a la creación de "la danza mexicana"; ésta debía ser una tarea de los bailarines, pero de éstos, los interesados en contribuir a tal propósito constituyeran solamente un pequeño grupo, encabezado por Nellie y Gloria Campobello.

El camino hacia el profesionalismo

En 1930 un grupo de bailarines de origen ruso pertenecientes a la desintegrada Compañía de Ópera Privée de París, la cual había tenido una tempo-

⁴⁷ Octavio Paz, citado en Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana", *op. cit.*, p. 350.

rada en el Teatro Iris sin gran éxito, decidió permanecer en nuestro país. Entre ellos se encontraban Grisha Navibatch, Pedro Saharov, Nina Shestakova e Hipólito Zybin. La estadía de estos dos últimos fue significativa para el medio dancístico mexicano. Zybin, ruso blanco, había formado parte de la Ópera de Belgrado, y en 1926 de la Ópera del Teatro Châtelet de París.⁴⁸ Poseedor de muchos conocimientos y de una mente lúcida, no tardó en darse cuenta del campo virgen que existía en México para el desarrollo de la danza. Pronto logró formar parte del conjunto de maestros de danza de la Dirección de Educación Física y llevó a cabo algunas presentaciones con obras de su creación, con un grupo de muchachas a quienes dio clases gratuitas.

Zybin propuso a la Secretaría de Educación Pública —institución en cuyos planes estaba ya infiltrada la idea de la academización de la danza— la creación de la Escuela de Plástica Dinámica, la que concibió como un proyecto avanzado para su época. Dada la efervescencia nacionalista del arte del momento, el maestro Zybin no podía dejar de involucrarse con las danzas y bailes mexicanos, y expresó al director del Departamento de Cultura Física de la SEP su deseo de “restaurar el antiguo baile de los aztecas en la República Mexicana”,⁴⁹ lo que creía posible siempre y cuando contara con el apoyo y la cooperación amistosa del gobierno. Por supuesto, la pretensión de “restaurar” la danza prehispánica desde el punto de vista del movimiento era una meta sumamente ambiciosa, que dejaba al descubierto el desconocimiento de nuestra realidad y de la perspectiva histórica de la danza precolumbina. Su visión de la danza teatral o artística, en cambio, participaba de las nuevas ideas que habían transformado a ese arte en los últimos años, y proponía un proyecto en el que el ballet clásico coexistiría con “la danza libre”, originada en la escuela alemana (Duncan, Dalcroze, Laban, etcétera). Expresaba además, con gran claridad, las ventajas que podían obtenerse del estudio de ambas escuelas y agregaba que la falta de entrenamiento en las técnicas clásicas, rechazadas entonces por los defensores de la “danza libre”, provocaba flacidez de las piernas, debilidad en la espalda y falta de equilibrio. Criticaba a los espectáculos de ballet tradicionales y pronosticaba que la danza, como “plástica dinámica”, sería el arte maravilloso del futuro, capaz de contener todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto, por medio del cuerpo educado para su expresión.

⁴⁸ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹ Carta de H. Zybin al señor Franklin O. Westrup, 10 de abril de 1930, en “Escuela de Plástica Dinámica”, en *Cuadernos del CID-Danza*, núm. 2, México, INBA, 1985, p. 14.

Los trabajos de la Escuela de Plástica Dinámica iniciaron en el mismo año de su propuesta bajo la dirección de Carlos González y la dirección técnica del maestro ruso, aunque su propuesta no llegó a consolidarse.

La necesidad de crear un ballet nacional con la aportación del estudio de las danzas mexicanas seguía siendo una aspiración en el ambiente artístico y prioridad para quienes se dedicaban a la danza y su enseñanza. Las diferencias que surgieron entre los maestros que colaboraban en la Escuela de Plástica Dinámica (Linda y Amelia Costa, Nellie y Gloria Campobello, Estrella Morales, Eva González, Enrique Vela Quintero, entre otros) y Zybin, y la opinión de quienes consideraban que, por ser extranjero, éste desconocía las necesidades de la danza mexicana, ocasionaron que las autoridades dieran por concluidos los trabajos de esa escuela, alegando una supuesta reorganización. La importantísima aportación que este maestro pudo haber ofrecido al desarrollo de la danza mexicana se vio frustrada debido al choque de personalidades, a las actitudes xenófobas y a la falta de una visión amplia de los maestros que colaboraron en el proyecto. El plan de la Escuela de Plástica Dinámica proponía la profesionalización de la danza e incluía como metas la creación del ballet mexicano, la incorporación del ballet clásico como preparación de los bailarines y el estudio de la danza mexicana con mayor profundidad. Sin embargo, en los programas presentados en las pocas actuaciones de esa escuela se continuó con el repertorio de los bailes nacionales en versiones semejantes a las que se ejecutaban en los teatros de revista de la capital. En las actuaciones se incluían, además, pequeñas obras de ballet clásico y otras de creación libre.

Esos primeros pasos de la danza profesional, elementales aún, no mostraban las posibilidades de su futuro desarrollo. Si bien el camino no era claro y estaba muy distante de las propuestas exploradas en otros campos del arte mexicano, la insistencia en la idea de concretar una aportación propia dentro del quehacer dancístico era el objetivo que animaba los esfuerzos de estos pioneros de la danza profesional mexicana.

Nellie Campobello y su ballet 30-30

En 1931 Nellie Campobello se sumó a la empresa de buscar una danza nacionalista de expresión personal con la creación de su ballet denominado 30-30. Esta obra, en cuyas varias reposiciones participaron grandes contingentes, se estrenó el 22 de noviembre en el teatro al aire libre Álvaro

Obregón, con motivo de las fiestas de la Revolución mexicana.⁵⁰ Nellie fue apoyada en el trabajo coreográfico por su hermana Gloria, y en las versiones de ballet de masas por Ángel Salas, quien poseía amplios conocimientos de danza, aunque posteriormente se le conociera mejor como compositor. La música del ballet fue compuesta para banda por Francisco Domínguez y la dirección artística estuvo a cargo de Carlos González. Participaron, además de los alumnos de la Escuela de Plástica Dinámica, estudiantes de las escuelas primarias Gabriela Mistral e Ignacio Altamirano, de la Escuela de Enseñanza Doméstica, de la Industrial de la Beneficencia Pública y de la Casa del Estudiante.⁵¹

El ballet 30-30 fue, en mi opinión, la obra más lograda de los trabajos coreográficos creados por Nellie Campobello. En su versión más acabada, lo concibió como ballet de masas, aunque posteriormente trabajó una reducción para la escena teatral. La obra sugería algunos momentos del desarrollo de la Revolución, en un juego simbólico que reflejaba claramente el ideario revolucionario del momento. Se estructuraba en tres partes: "Revolución", "Siembra" y "Liberación". En la primera, la idea tomaba forma por medio de un numeroso grupo de mujeres cuya indumentaria consistía en un sencillo vestido de falda amplia y corte "princesa" de color rojo encendido, las que recostadas y distribuidas en el piso ocupaban la totalidad de la escena. Encabezaba al grupo una mujer: la "Revolución", quien vestida de la misma manera, brotaba de la tierra con una antorcha en la mano. Poco a poco levantaba de su sueño a cada una de las mujeres que dormían bajo sus amplias faldas, alentándolas a la lucha, y terminaban unidas en una gran llamarada. En la segunda parte, "Siembra", grupos de campesinos, hombres y mujeres, trabajaban la tierra formando surcos en líneas rectas, al tiempo que ejecutaban ritmos propios de los bailes nacionales. La coreógrafa utilizó movimientos corporales inspirados en la danza indígena de *Las sembradoras*, tradicional del Estado de México. En la tercera parte, "Liberación", campesinos, obreros y soldados integraban con su danza "un frente único en defensa de su clase, mantenidos por la llama revolucionaria..."⁵²

Para esta última parte, el compositor Francisco Domínguez usó la tradicional música de la "Marcha Zacatecas", para concluir, en la primera versión, con el "Himno a la industria" del maestro José Ríos, y en posteriores versiones, posiblemente en la etapa cardenista, con "La Internacional".

⁵⁰ Patricia Aulestia, "El 30-30, ballet simbólico revolucionario", en *La danza premoderna en México*, México, Centro Venezolano/Instituto Nacional de Teatro/UNESCO, 1995, p. 166.

⁵¹ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 101.

⁵² Programa de mano de la presentación del ballet 30-30 en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el 18 de septiembre de 1939.

El ballet fue recibido con gran entusiasmo por el público y la crítica. En cuanto a la composición coreográfica, si en las dos últimas partes se reiteraba la utilización elemental de las formas de los bailes nacionales en sus versiones ya desgastadas, en la primera, la coreógrafa había encontrado —a través de la libertad corporal— originalidad en el planteamiento del tema y en su traducción al movimiento.

En la proposición temática se planteaba una modalidad derivada de la ideología política que en aquel momento sustentaba el Estado, uniendo en el símbolo de la fuerza liberadora al campesino, al obrero y al soldado. Diego Rivera había expresado esta idea en alguno de sus murales de la SEP, pintando juntos a los mismos personajes.

El ballet se presentó en el Estadio Nacional en varias ocasiones y en diversos actos oficiales. El 27 de abril de 1935 un numeroso grupo de participantes actuó en ese estadio en un gran Festival del Partido de la Revolución en homenaje al Ejército Nacional.⁵³ La obra musical fue modificada para terminar en un gran clímax con "La Internacional", en tanto las mujeres de rojo, portando enormes banderas, se desplazaban en grandes círculos, dentro de los cuales campesinos y soldados formaban la hoz y el martillo.

En esa oportunidad lo llamativo del espectáculo se debió a la aparición de un gran número de mujeres vestidas de rojo (posiblemente alrededor de cuatrocientas alumnas de las escuelas primarias y normales), quienes surgieron a carrera veloz desde el fondo del estadio, cubriendo con sus cuerpos la gran superficie del campo. En los años siguientes la obra se montó en varios estados de la república, utilizando contingentes de sus propios centros educativos.

Una versión reducida de este ballet se presentó en el teatro del Palacio de Bellas Artes el 10 de abril de 1936, en un acto de conmemoración de la muerte de Emiliano Zapata, organizado por el Comité Central Ejecutivo de la Confederación Campesina Mexicana. Esta vez, el acontecimiento se debió a la aparición de la misma Nellie en el papel de la "Revolución", alta y de figura erguida, quien surgió de debajo del piso con una antorcha encendida en la mano.

Con la primera parte del ballet 30-30, Nellie Campobello se había asomado por primera vez a las posibilidades creativas de la danza y a su contribución a la cultura revolucionaria de los primeros años de la década de los

⁵³ En esa ocasión participé en el grupo de mujeres de rojo de la escuela primaria Benito Juárez. Posteriormente, en 1936, tuve oportunidad de ver nuevamente el ballet en el Palacio de Bellas Artes, ejecutado por alumnas de la Escuela de Danza con Nellie Campobello como solista.

treinta. En esa etapa de la vida de México, afirma Luis Villoro, se respiraban confianza y optimismo en la fraternidad humana: "se ven en los frescos de Chapingo, en la Secretaría de Educación y de la Preparatoria. El drama que vive el país se percibe y describe, pero [...] no se le presenta con acentos trágicos".⁵⁴ Era el momento de la euforia, de la ruptura del tiempo cotidiano, de la fiesta.

La Escuela de Danza y sus fundamentos artísticos

En 1932 José Gorostiza, poeta del grupo de los Contemporáneos⁵⁵ y entonces jefe del Departamento de Bellas Artes, emprendió la reorganización de dicho departamento. Entre sus acciones se propuso promover la creación artística y fortalecer la educación profesional de las artes.⁵⁶

Gorostiza y sus colaboradores, Xavier Villaurrutia, Rufino Tamayo, Manuel Maples Arce, Carlos Chávez y Carlos Mérida, entre otros, se dieron a la tarea —mediante el recién formado Consejo de Bellas Artes— de intercambiar ideas para encontrar los caminos que hicieran realidad el proyecto de un ballet mexicano.

Las diferentes propuestas fueron contradictorias. Nellie Campobello opinó que era necesaria la integración de un grupo de bailarines profesionales en el que participaran ella y su hermana Gloria, junto con otros profesores y alumnos. Dedicarían su esfuerzo a la creación de una escuela mexicana de ballet, "aprovechando los elementos coreográficos combinados de las diferentes danzas regionales del país".⁵⁷ El Consejo de Bellas Artes objetó que una escuela nacional era el resultado de una tradición, tal como se habían conformado la escuela rusa o la francesa, y su improvisación corría el riesgo de caer en un artificio; además, agregó: "No hay en México diez profesionales suficientemente aptos para coincidir en una labor hasta cierto punto unánime como debe ser toda obra de creación".⁵⁸

Por su parte, Carlos Chávez opinó que debía darse el primer paso en favor de la creación de "la danza mexicana", a la que concebía como síntesis

⁵⁴ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁵ Se conoce como generación de los Contemporáneos (1920-1932) a un grupo de escritores con tendencias afines, contrarias al nacionalismo, al que combatieron arduamente.

⁵⁶ Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁷ Documento del Consejo de Bellas Artes, en Cristina Mendoza, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, CENIDIAP-INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, 1990, p. 272.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 273.

de las danzas indígenas y mestizas del país. Solamente entonces, cuando aquélla ("la danza mexicana") hubiese sido creada, podría enseñarse a los jóvenes. Chávez afirmaba que la danza mexicana se encontraba dispersa en las comunidades indígenas y mestizas, por lo que debía "hacerse una reunión de todas estas experiencias para lograr una expresión total". El consejo rebatió su proposición en los siguientes términos:

Sería curioso pensar en ese razonamiento para la creación de la canción o de la comida mexicana. Sería el sistema del puchero o de la olla podrida. Para crear la comida mexicana se necesita echar en la olla el mole poblano, el pozole, los huevos rancheros, etc. El resultado será la comida mexicana.

La creación de la danza mexicana no es un acto voluntario (en caso de ser posible) [...] No hay duda que el baile español existe. Pero existe no como una suma de la jota, de la sardana, del fado y del zorcico, sino por las expresiones particulares y a un tiempo universales humanas de cada uno de estos bailes.⁵⁹

En oposición a Chávez y a las hermanas Campobello, Carlos Mérida consideraba que el primer paso tendría que ser la formación sólida de bailarines entrenados con las técnicas conocidas hasta ese momento; dotarlos de una cultura general y al mismo tiempo del conocimiento y la práctica de la danza tradicional mexicana.

Mérida confiaba en las infinitas posibilidades de nuestro país para llegar a crear una coreografía "moderna" (actual) de carácter propio, aunque era necesario resolver previamente el problema técnico, la preparación de un conjunto de bailarines capacitados, entrenados corporalmente para ejecutar e interpretar las obras coreográficas que se crearan.

El Consejo de Bellas Artes se inclinó por esta propuesta y en documento del 9 de febrero de 1932, firmado por José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Rufino Tamayo, quedó aprobada la fundación de una escuela con el objetivo de formar bailarines profesionales dueños de la mejor y más amplia técnica, "pero orientados siempre hacia los trabajos de creación en el sentido de lo mexicano".⁶⁰

La creación de un ballet mexicano había sido nuevamente pospuesta, aunque la resolución del Consejo de Bellas Artes conduciría a su constitución sobre bases más firmes.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 278.

La Escuela de Danza quedó fundada oficialmente en 1932, adscrita al Departamento de Bellas Artes y bajo la dirección del pintor Carlos Mérida; por desgracia, la permanencia de éste en la dirección de la escuela fue breve y sus proyectos no llegaron a consolidarse. La planta docente de la Escuela de Danza se conformó con los mismos maestros que habían laborado un año antes en la Escuela de Plástica Dinámica, no obstante las graves diferencias que ya se habían hecho sentir entre ellos.

En 1934 la Escuela de Danza pasó a ocupar un piso en el recién estrenado Palacio de Bellas Artes, cuyas instalaciones cumplían cabalmente con todos los requerimientos de una institución de ese tipo.

La Escuela de Danza en el cardenismo

Durante el cardenismo (1934-1940) se pretendió instrumentar un nuevo nacionalismo en el que se integraran las masas alrededor de un proyecto nacional autónomo y en el cual la justicia social abarcara a todos, incluso a los olvidados por el movimiento armado. Algunos intelectuales han visto renovados en la obra de Cárdenas los ideales humanistas de la Revolución; este movimiento había conciliado, afirma Octavio Paz, a México consigo mismo y con su pasado, y había puesto al descubierto la humanidad indígena. El periodo cardenista se considera una segunda etapa del nacionalismo cultural —antes sustentado por los muralistas— que abarca a todas las artes, incluso a la danza. “Como aconteció con el muralismo, se oficializa de nuevo el registro cultural de la lucha de clases”, dice Carlos Monsiváis.⁶¹

En la danza, Nellie y Gloria Campobello⁶² incursionaron nuevamente en la creación coreográfica, con la participación de los alumnos de la Escuela de Danza, quienes apenas iniciaban su formación. En sus creaciones coreográficas persistieron los temas nacionales y revolucionarios.

En 1934 montaron el ballet *La virgen y las fieras*, catalogado por Carlos Mérida como “...un pequeño ballet de tipo folklórico [...] que logró una aceptable unidad”.⁶³ Fue uno más de sus intentos en el camino de la creación de la danza mexicana. La música fue compuesta por Francisco Domínguez y la escenografía por Carlos Orozco Romero. La obra se basaba en una

⁶¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana”, *op. cit.*, p. 390.

⁶² En aquellos años tanto a Nellie como a Gloria se les consideraba bailarinas de danza folklórica. Después Gloria siguió estudiando ballet clásico y fue una buena maestra de este género dancístico, en la Escuela Nacional de Danza. En 1942 actuó como solista clásica en el Ballet de la Ciudad de México.

⁶³ Carlos Mérida, citado en Cristina Mendoza, *op. cit.*, p. 216.

danza del mismo nombre que acostumbraban bailar (y posiblemente se conserve aún) los xitas, otomíes originarios de San Luis de las Peras, Estado de México, durante las ceremonias religiosas en honor a sus santos patronos. Don Nabor Hurtado González, investigador de la cultura popular, había recopilado esa danza durante su gestión oficial como maestro de la Misión Cultural Rural de la SEP. Como producto de la investigación y gracias al maestro Hurtado, podemos conocer con bastante exactitud la danza original, su argumento, música y trazos coreográficos.⁶⁴

Del ballet han quedado los extraordinarios diseños de los distintos personajes de la danza realizados por Carlos Mérida. Otros artistas de la plástica crearon valiosos apuntes inspirados en el mismo tema. Desafortunadamente, apuntaba el maestro Mérida, el ballet no pasó de ser, una vez más, una repetición del dato folklórico. En la danza no pudo alcanzarse la síntesis que él había logrado en los diseños de vestuario, en los que se advertía el referente popular recreado, debido al uso de otro lenguaje que le daba una nueva singularidad.

Otras obras creadas por Nellie Campobello en las que participaron los alumnos de la Escuela de Danza fueron: *Simiente*, *Barricada* y *Clarín*.

Simiente, con música de Francisco Domínguez y escenografía de José Chávez Morado, fue estrenada en 1935. En ese mismo año Nellie compuso *Clarín* y *Barricada*, ambas con música de Jacobo Kostakowsky y escenografía de Chávez Morado. En ellas estaba presente la ideología revolucionaria, y sin duda constituyeron los primeros intentos de expresar los problemas sociales del país mediante la danza. Sin embargo, las ideas que se querían comunicar no habían encontrado un lenguaje de movimiento original que les permitiera —de manera simbólica— expresar la diversidad de sentimientos y situaciones planteada por los temas. La insistencia en transcribir casi literalmente las formas de los bailes y las danzas folklóricas era, a mi juicio, una limitación a la creación libre y propia, tal como Nellie la había encontrado en la primera parte de su ballet 30-30.

En la crítica al ballet *Barricada*, Carlos Mérida notó avances en el trabajo de Nellie, en el que encontraba momentos de “interés dinámico y ritmo plástico”, pero que aún no podía desprenderse de los elementos netamente folklóricos con lo cual, decía, se rompía la armonía entre las partes. La crítica no se enfocaba a la utilización del material folklórico, sino más bien a la

⁶⁴ El trabajo del maestro Hurtado fue publicado por FONADAN en un breve folleto, en el que se incluye la música, las pisadas, la coreografía y los diseños de vestuario. El dibujo que ilustra la portada de ese folleto fue tomado del material de divulgación popular, impreso en mimeógrafo, que distribuyó el Servicio de Misiones Culturales de la SEP en los años de 1926 a 1938. Desgraciadamente se desconoce el autor.

manera en que era manejado, a su traslado literal y a la ausencia de una adecuada recreación.

Por otra parte, se señalaron las deficiencias técnicas de los bailarines y la falta de un verdadero cuerpo de baile. José Barros Sierra, crítico musical que también comentaba los espectáculos dancísticos, afirmó que hasta ese momento el baile mexicano oscilaba entre las reconstrucciones aborígenes, las danzas coloniales y las dramatizaciones de las épocas revolucionarias. De las obras *Clarín* y *Barricada* opinó: "la coreografía se caracterizó por la ausencia de verdaderas danzas, impuesta por la falta de técnica en los actores".⁶⁵

Las críticas eran razonables. Ciertamente, aún no había grandes avances técnicos —debido a los pocos años que llevaba instaurada la Escuela de Danza—, pero ya se empezaba a contar con un grupo de jóvenes que se entrenaban diariamente, a quienes se les hacía conocer corporalmente las danzas y los ritmos mexicanos, y se les impartían principios de teoría musical, entre otras materias. Aun cuando sus maestros, sobre todo de danza clásica, no eran tan eficientes como se hubiese deseado, se contaba con maestros de danza regional⁶⁶ que habían sido misioneros y por lo mismo tenían conocimientos de primera mano de las danzas que enseñaban.

Es indudable que el establecimiento de la Escuela de Danza, la que posteriormente tendría la categoría de Nacional, fue el principio de un camino que llevaría a la danza a su profesionalización.

La danza autóctona y los espectáculos de masas

El propósito de creación de la obra artística monumental abierta, con fines educativos y dirigida a las grandes masas, había surgido del ideario revolucionario y se había constituido como un medio de legitimación del Estado. Con este mismo perfil la modalidad del ballet de masas continuó manifestándose hasta la década de los sesenta, nacida en el periodo de la revolución institucionalizada y en un principio promovida por las ideas vasconcelistas. Los maestros que concibieron las obras del llamado Teatro de Masas trabajaron con verdadera convicción, sin más interés que el de mostrar, mediante un espectáculo educativo, la "verdad del ser del mexicano", su historia inmediata o su pasado remoto.

⁶⁵ José Barros Sierra, citado en Margarita Tortajada, *op. cit.*, p. 103.

⁶⁶ En esos años a la danza folklórica se le llamaba *danza regional*, término que a mi juicio se acerca más a la realidad de la danza mexicana no escénica, la que se practica por regiones.

Promotor incansable de estos espectáculos fue Efrén Orozco, maestro de educación física, quien creó y organizó los libretos y montajes de muchas de las obras durante veinticinco años. En 1935, la Dirección General de Acción Cívica del Departamento del D.F. organizó el espectáculo titulado *Mitos y leyendas de Teotihuacán*, sobre una idea sugerida por Carlos González y escenificada por Efrén Orozco, quien también colaboró como director artístico de los contingentes. La fiesta, según consta en el programa de mano, estaba dedicada a la niñez y a las clases trabajadoras de México. Se presentaron las leyendas *La creación del quinto sol* y *El sacrificio gladiatorio*; la música fue creación de Francisco Domínguez; y la escenografía y el vestuario, de Carlos González. Otras personalidades aparecen en el programa como responsables de la dirección escénica, entre las principales, Amalia Castillo Ledón, Julio Jiménez Rueda, Caridad Bravo Adams y Ricardo Mutio. El espectáculo fue montado en la zona arqueológica de Teotihuacan y su éxito fue ampliamente comentado por la prensa mexicana y extranjera. En el programa, el poeta Rafael López escribió la siguiente opinión:

El próximo festival de Teotihuacán es patético homenaje a una raza desaparecida ya de la contingencia histórica. Un tributo a[!] esplendor y gloria vividos hace siglos. Además de su aspecto educativo envuelve, el justo recreo sensual y poético que proporciona la contemplación de todo lo extinto. Y esta forma del pasado incluye también el presente; porque el tomar a Teotihuacán en sus horas fúlgidas, nos hace ver lo transitorio de nuestro momento, permitiéndonos proyectarnos hacia el futuro.⁶⁷

Espectáculos de este tipo se siguieron presentando continuamente, con la participación de contingentes de las escuelas y otras organizaciones oficiales, acompañados por bailarines y actores solistas. Al esfuerzo de Efrén Orozco se unió el de Ángel Salas como compositor quien, como se ha dicho, años antes había colaborado con Nellie Campobello en la creación de su ballet 30-30.

Hacia 1955 se dio forma y reconocimiento oficial al Teatro de Masas como una organización artística. A partir de esa fecha presentó distintos espectáculos —casi siempre en el Auditorio Nacional— auspiciado por el INBA, a través del Consejo de Promoción de Espectáculos Populares.

En 1955 se exhibió en el Auditorio Nacional la obra *El corrido de la Revolución Mexicana*, sobre un argumento de Orozco, con música de Ángel Salas, Luis Sandi, Pablo Moncayo y otros, y escenografía de Julio Prieto. En

⁶⁷ Programa de mano, México, 20 de octubre de 1935, p. 14.

estas obras se mezclaban danzas regionales y la danza moderna mexicana sin prejuicio alguno, las primeras a cargo de Marcelo Torreblanca y las segundas con coreografías de Elena Noriega, Guillermina Peñalosa, Farnesio de Bernal y Rosalío Ortega. Participaron como bailarinas solistas Elena Noriega y Adriana Siqueiros. Otro espectáculo montado sobre el mismo tema se presentó en 1956 con el nombre de *Estampas de la Revolución*, con argumento, música y escenografía de los mismos colaboradores. También se crearon obras con temas prehispánicos, como años atrás, aunque con guiones y montajes mejor documentados. Algunas fueron *El quinto sol* y *El mensajero del sol*, en las que participaron como coreógrafos y solistas Rosa Reyna, Josefina Lavalle, Guillermina Peñalosa y Raúl Flores Canelo, entre otros. La última obra de este género fue *La hora de la libertad*, montada en 1960. El maestro Efrén Orozco, alma y vida de estos espectáculos, enfermó gravemente y con ello el Teatro de Masas se eclipsó.

Otro grupo de maestros, algunos misioneros culturales como Luis Felipe Obregón e Ignacio Acosta, advirtió la necesidad de divulgar, sin estilizaciones o mistificaciones, los valores artísticos de las expresiones dancísticas comunitarias. Anunciándose como la primera gran serie de exhibiciones de danzas mexicanas auténticas, se presentó a un gran número de grupos de danzantes de diferentes lugares del país. Estos eventos fueron organizados por la SEP mediante el Departamento de Enseñanza Agrícola y Normal Rural en el año de 1937, y se llevaron a cabo en el foro del Palacio de Bellas Artes.

La actuación de los grupos indígenas fue, sin duda, una magnífica oportunidad de ver reunidas diferentes expresiones de la danza, que solamente podían verse en lugares muy lejanos de la capital y en determinadas fechas del año. El éxito fue tan grande que fue necesario prolongar las exhibiciones con la participación de otros grupos de danzantes. Por primera vez un público reducido de la población capitalina tenía contacto directo con la danza indígena, ejecutada por sus propios creadores.

Dos años después se volvió a invitar a grupos indígenas para presentar sus danzas en el mismo lugar. En esa ocasión Celestino Gorostiza, director del Departamento de Bellas Artes, justificó la presencia de esos grupos con las siguientes palabras:

La presentación de las danzas mexicanas auténticas en el Palacio de Bellas Artes no es un mero accidente. Ninguna empresa las patrocina para hacer de ellas un negocio, ni se trata [...] de aumentar el acervo de curiosidades mexicanas para el turismo.

Hace dos años se presentaron por primera vez [...] sin embargo estas danzas han existido durante siglos, algunas de ellas desde que México existe [...].

Pasaba así inadvertida para los habitantes de las ciudades que se tenían por los auténticos mexicanos, la danza de los indígenas, del mismo modo que les pasó inadvertida durante muchos años la canción del campo y de la sierra.⁶⁸

El hecho de traer a los grupos indígenas a la capital para difundir sus expresiones dancísticas respondía al convencimiento de muchos maestros y promotores culturales de que, para que sus danzas fueran valoradas, debían ser conocidas. En cierta forma, esta propuesta coincidía con el propósito de algunos indigenistas que insistían en la necesidad de promover el acercamiento y el contacto directo de la población mestiza con las formas culturales indígenas, lo que el antropólogo Manuel Gamio llamaba la necesidad de "indianizarnos", con objeto de acortar la distancia entre las dos culturas. Sin embargo, alrededor de las presentaciones de aquellas danzas surgieron múltiples opiniones contradictorias, unas a favor y otras en contra. Se objetaba que esta supuesta forma de acercamiento a las formas culturales indígenas no se lograba, ya que las danzas eran retiradas de su verdadero contexto y de la fiesta ceremonial del santo patrono, y que, por lo tanto, se les despojaba de su sentido profundo, reduciéndolas a mero divertimento. El problema de fondo radicaba en la actitud adoptada frente a estos grupos, generalmente constituidos por campesinos y artesanos. Su éxito trajo consigo el abuso que de ellos se hiciera, de tal suerte que la poca sensibilidad de colaboradores y funcionarios de algunas instituciones campesinas y culturales obstaculizaba el trato respetuoso y digno que tenían para con ellos los maestros de danza, principalmente los surgidos de las Misiones Culturales, como Marcelo Torreblanca, Luis Felipe Obregón, Ignacio Acosta, Efrén Orozco, Ángel Salas, y años más tarde el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN).

Pensar en el problema indígena y, por extensión, en las acciones frente a la danza indígena, es un asunto delicado que requiere del conocimiento de su historia, de sus modos de vida y de la realidad política de nuestro país, así como sensibilidad. El derecho de los pueblos indígenas a la constitución de su cultura y sus manifestaciones dancísticas nos debe plantear la necesidad de tomar conciencia de la diversidad del país y nos obliga a la aceptación y respeto al otro.

Debo dejar claro que el impulso que los maestros de danza mencionados dieran a los grupos de danzantes respondió al único objetivo de buscar,

⁶⁸ Texto leído por Celestino Gorostiza en la presentación de las danzas indígenas en el Palacio de Bellas Artes en 1939. Tomado del archivo del profesor Luis Felipe Obregón.

por otro camino, el estímulo a las expresiones dancísticas propias de nuestro país.

El "modernismo" de la danza en la década de los treinta

En la década de los treinta se fue tejiendo en el entramado de la danza mexicana una serie de acontecimientos que habrían de torcer su camino y conducirla por nuevas rutas. Mientras en la danza de nuestro país se continuaba con la línea de creación "nacionalista", algunas bailarinas solistas llegadas de otros países nos hicieron conocer cierta resonancia de la danza nueva que se gestaba en Alemania, encabezada por Rudolf Laban y Mary Wigman, y en Estados Unidos, donde destacaban Doris Humphrey y Martha Graham. La nueva danza o danza moderna, entendida en sentido amplio como la búsqueda de la libertad del movimiento en la creación dancística, había nacido en oposición al academismo del ballet clásico. El rompimiento con el ballet tradicional produjo una diversidad de proposiciones dancísticas de "lo moderno"; como consecuencia, cada bailarín defendía su concepción artística y se presentaba como solista con sus propias creaciones. En estos conciertos de solistas los programas se integraban con obras cortas sobre diferentes temas, con gran variedad de selecciones musicales, acompañadas con música viva, por lo general piano, o piano y violín.

El bailarín Michio Ito, quien llegó a México con su cuadro coreográfico de solistas en 1934, fue uno de los primeros exponentes de esa danza nueva y diferente, casi desconocida en nuestro país. La importancia de este grupo no solamente radicó en su aportación artística, sino en el hecho de que con ellos venía como bailarina solista y coreógrafa Waldeen, quien permanecería en nuestro país durante toda su vida, la cual dedicó a fundar y construir la danza moderna mexicana.

Michio Ito nació en Tokio en 1892. Hizo estudios con Jacques Dalcroze y debutó en el Coliseum Theatre de Londres.⁶⁹ Dio conciertos en Nueva York y Los Ángeles, donde vio bailar a Waldeen y la seleccionó para su grupo.

Michio Ito poseía buena técnica —decía la crítica neoyorquina— y un estilo claramente oriental con extraordinario control. Ito afirmaba que sus danzas eran "impresionistas, de interpretación, todas ellas con psicología ja-

⁶⁹ Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 202.

ponesa".⁷⁰ En su crónica de *Jueves de Excelsior*, Jorge Piñó destacó el dominio que Michio mostraba sobre diversas artes, al unir conocimientos plásticos y musicales, con lo que lograba gran fuerza expresiva y rítmica. Sin embargo, afirmaba, le resultaban más interesantes los aspectos filosóficos que integraba en sus danzas, y elogiaba al mismo tiempo "su trabajo infatigable por presentar en Europa y América del Norte algunos aspectos ignorados del Japón".⁷¹

La compañía inició sus actuaciones en el Teatro Hidalgo en mayo de 1934, con el patrocinio de la Asociación Musical Camacho-Vega. El repertorio estaba conformado por pequeñas piezas con coreografías de Michio Ito, Joseph Cárdenas y Waldeen.

Del grupo de Ito, Waldeen fue sin duda la figura más destacada en las crónicas y críticas, y en las páginas de las revistas y semanarios de la prensa mexicana quedaron como constancia los comentarios y fotografías sobre su fuerte personalidad y belleza.

El éxito de Michio Ito y su cuadro de danza fue incuestionable; su importancia radicó en el contacto del público con una nueva forma de expresión y el uso del cuerpo en el ámbito dancístico, aunque todavía permanecería en los primeros pasos de lo que posteriormente se conocería con el nombre de danza moderna.

Las actuaciones de Michio y su grupo se prolongaron hasta el mes de agosto del mismo año de 1934. Waldeen haría esperar a su público para volverla a ver hasta 1939.

Para nuestro medio profesional, pequeño e incipiente, significó un aliento diferente con el cual nutrir la creación de la danza mexicana. Acaso Waldeen presintiera ya el embrujo que ejercería en su vida la "hechicera tierra mexicana".

Otra de las solistas que llegaron a nuestro país en esta década con una propuesta de danza personal fue Dora Duby. Su estilo, que yo llamaría "modernista", tenía el propósito deliberado de romper con la línea clásica, y resultaba intencionalmente asimétrico y a ratos un tanto anguloso. Su vestuario respondía a las mismas intenciones, aunque resultaba original y armonioso, a pesar de su asimetría. Había en su manera de moverse un estilo afín a las bailarinas de la época, propio de los primeros años de la danza moderna,

⁷⁰ Jorge Piñó, "Con Michio Ito el bailarín japonés", en *Jueves de Excelsior*, año XII, núm. 624, 7 de junio de 1934, p. 16.

⁷¹ *Idem*.

probablemente iniciado por Wigman.⁷² Aunque no se conoce con certeza la fecha en que Dora Duby llegó a nuestro país, su primer concierto ocurrió en mayo de 1935, y al parecer, permaneció varios años en México. En octubre de 1937 presentó un festival de danzas modernas, en el que incluyó obras inspiradas en algunas costumbres mexicanas, como *Rebozo* y *La soldadera*. Su presencia fue importante, ya que fue una de las primeras maestras de danza moderna en la Escuela de Danza —quizá la primera—, institución entonces recién establecida.

En 1937 la pareja de artistas mexicanos formada por Magda Montoya y Sergio Franco también habría de incursionar en la danza “modernista”. Magda había sido alumna de Zybin y de Grisha Navibatch, quien había llegado a México, igual que Zybin, con la Compañía de Ópera Privée. Con esta misma compañía había llegado Nina Shestakova, también maestra de ballet clásico, de quien Sergio Franco recibió sus primeras clases.

Años antes de que Sergio formara pareja con Magda, ya había tomado su camino como bailarín solista. Actuó en México y en Estados Unidos con un programa de danzas creadas por él, inspiradas en leyendas, personajes o deidades precolombinas. En ocasiones incluía entre las danzas aztecas o mayas algunas en estilo oriental. Sus presentaciones eran impactantes por la fastuosidad de sus vestuarios: grandes capas y penachos de plumería de colores armoniosamente combinados, los que movía por el escenario con gran majestuosidad, lo cual dejaba a la danza en un segundo plano. Su altiva personalidad en la escena contrastaba con la bondad y dulzura de su trato. Sergio tuvo mucho éxito en las giras que realizó por Estados Unidos con sus danzas prehispánicas y el “exotismo” de su vestuario, siempre amorosamente confeccionado por él.

Magda encontró en Sergio un amigo y maestro que le indicaba la ruta; con él aprendió a “pensar un poco más en la danza como un camino sólido [...] entonces lo hacía con ignorancia, con naturalidad, con un impulso verdadero de alegría, de vitalidad...”⁷³

Aunque Magda lo consideraba su maestro, fue ella quien lo impulsó para que, con su talento creativo, abordara la concepción “moderna” de la

⁷² Estas impresiones corresponden a la visión que de ella conservo en su actuación como bailarina y maestra de danza moderna en la Escuela de Danza; posiblemente en 1937, cuando fui su alumna por poco tiempo. Aunque yo era muy niña, mis recuerdos de la danza en los primeros años de mi formación como bailarina fueron impactantes; quizá por ello todavía son muy vívidos en mi memoria.

⁷³ Magda Montoya, citada en Felipe Segura, *Sergio Franco, México en el ritmo del universo*, México, Instituto Chihuahuense de Cultura, 1995, p. 40.

danza. Magda era una creadora nata, intuitiva, con gran sentido de la plasticidad, armoniosa, flexible y cálida como bailarina. Encarnaba *El sauce*, de su propia creación; era la mujer-sauce por "el misterioso hechizo de la naturaleza", con su hermosa cabellera agitada por el viento. En aquella época se perfilaba ya como la coreógrafa que llegaría a ser años después.

Los trabajos coreográficos de Magda y Sergio constituyeron en la danza mexicana los primeros balbuceos de la modernidad dancística.⁷⁴ No obstante, sus creaciones de este género resultaban, a mi juicio, forzadas interpretaciones que podrían asumirse como inspiradas en el cubismo. En ellas, el concepto "modernista" radicaba en el uso de la línea recta, el movimiento mecánico y la fría imagen de una maquinaria. El ejemplo más claro de esta versión de lo moderno fue la obra compuesta por ambos, titulada *Esquema para un ballet moderno*, con una de las primeras composiciones musicales de Carlos Jiménez Mabarak.

Mientras la producción coreográfica de Sergio Franco había caminado por la recreación de "lo mexicano", basándose en los códices y en las formas prehispánicas, Magda deseaba expresar estados de ánimo, imágenes, impresiones, es decir, temas de mayor universalidad.

Waldeen regresó a México en febrero de 1939 para ofrecer dos conciertos, con un programa que se anunció en las carteleras como "danzas clásicas y modernas". La acompañó al piano Fausto García Medeles quien, además, alternaba sus actuaciones con las de Waldeen.

Un año antes Waldeen había debutado en el Guild Theatre de Nueva York con obras de su creación y parte del repertorio que había dado a conocer en sus actuaciones con Michio Ito en México. Entonces algunos de los críticos apreciaron sus cualidades: el control técnico de sus ejecuciones, el aspecto personal de su creación dancística, la fluidez de su movimiento. Reconocieron también en su estilo la buena influencia de los pioneros de la danza moderna, y mencionaron su lirismo y personalidad, así como la adecuada estructura de sus obras. Sin embargo, Jerome Bohm, uno de los críticos más reconocidos en el medio, señaló en el *Herald Tribune* que solamente había visto algunos aciertos aquí o allá, como en *Dance for Regeneration* y otros movimientos que recordaban a Duncan.⁷⁵

⁷⁴ Me tocó participar como bailarina, en 1940, en una de las presentaciones de su pequeño grupo, en Bellas Artes. En ese programa se bailó, entre otras obras, *Esquema para un ballet moderno, estudio de la línea recta*, creado por Sergio y Magda, composición en la que el movimiento mecánico y angular pretendía responder al concepto "modernista" de la danza.

⁷⁵ Jonathan Cohen, "Waldeen and the Americas: The Dance has Many Faces", en *The American Voice*, núm. 16, otoño de 1989, p. 62.

En Nueva York Waldeen sintió poca receptividad para su trabajo creativo; un poco desalentada, pero con la necesidad de afirmar su personalidad como bailarina y creadora y sin el deseo de sumarse a la influencia de la danza neoyorquina del momento para obtener una buena crítica, decidió buscar la comprensión de otros públicos. Creció en ella el deseo de volver a nuestro país, donde había encontrado una audiencia cálida y comprensiva.

Ya en México, los comentaristas de espectáculos teatrales volvieron a ocuparse de sus actuaciones. Sus conciertos estaban compuestos nuevamente por pequeñas obras; entre ellas repetía las que habían tenido gran éxito en sus actuaciones anteriores. La crítica respondió favorablemente; Francisco Monterde expresó en *El Universal* que Waldeen prefería "los enérgicos y convincentes ademanes que asombran a las patéticas actitudes de una imprecación desoladora".⁷⁶ Por los comentarios y críticas de la prensa se podría decir que Waldeen empezaba a encontrar otro camino más allá de su lirismo, tanto en su concepción del movimiento como en su vestuario.

Monterde escribió: "Waldeen encarna para mi gusto, el espíritu moderno, sobrio, innovador. [...] en cuanto a sus vestidos son sobrios, sin llegar a esa desnudez provocadora..." Y agregaba: "Yo retrataría a Waldeen proyectando su silueta sobre el perfil moderno de un rascacielos".⁷⁷

Como coreógrafa, Waldeen dejaba el estilo "modernista" de sus primeros años para entrar en una danza de mayor dramatismo. Volvió a ofrecer conciertos en el mes de agosto e invitó a una bailarina estadounidense a compartir algunas actuaciones con ella. Se trataba de Winifred Widener, quien había estudiado danza en la escuela de Mary Wigman y composición con Louis Horst. Sobre Widener, una nota del programa decía que, a pesar de contar con un estilo contemporáneo, "conserva una bella cualidad lírica y no se ha quedado dentro de la técnica dura [...] como acontece con frecuencia a las bailarinas modernas".⁷⁸

Anna Sokolow, nueva savia para la danza mexicana⁷⁹

En 1937 el pintor Carlos Mérida presentó ante la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) una ponencia sobre los caminos que proponía

⁷⁶ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 19 de febrero de 1939, s/p.

⁷⁷ *Ibid.*, 5 de marzo de 1939, 3a. sec, p. 1.

⁷⁸ Notas al programa de mano, domingo 6 de agosto de 1939.

⁷⁹ Anna Sokolow nació en Nueva York y era de origen ruso-judío. Estudió con Blanche Talmud, Bird Larson, Louis Horst y Margaret Curtis. Formó parte de la Compañía de Martha Graham.

para iniciar el movimiento de danza moderna en México. Mostrando sus profundos conocimientos y sensibilidad hacia este arte, exponía una síntesis del desarrollo histórico de la danza escénica hasta el momento en que la necesidad de expresar una nueva situación del hombre había exigido la transgresión de las normas del ballet clásico. Afirmaba que era en Estados Unidos donde se estaba gestando con mayor afirmación la búsqueda de una nueva forma de danza. Las realizaciones eran evidentes frente a un movimiento de carácter colectivo, en el que las individualidades se manifestaban con sus visiones personales, ante los temas de la vida misma: la vida norteamericana con sus tradiciones, sus rutinas cotidianas, su folklor negro, el pueblo que trabaja, la vida campesina y las luchas de la sociedad. Una forma de nacionalismo con inquietudes sociales.

En su ponencia, Mérida se refería a Martha Graham como la más alta exponente de la coreografía contemporánea, a quien se debían los descubrimientos más sensibles y el uso del cuerpo en su más bella y radiante capacidad de tensión y distensión muscular. Una pléyade de bailarines había seguido sus pasos, entre los cuales se encontraba en primer lugar Anna Sokolow. Agregaba que era necesario inyectar nueva savia a la danza mexicana, "para hacer de ella un elemento vitalmente expresivo que, manteniendo su carácter especial, sea una expresión latente de nuestra época. Y para ello no creo que haya camino más seguro que el que nos está marcando la potente expresión coreográfica norteamericana".⁸⁰

En una de sus visitas a Nueva York, Mérida fue invitado a presenciar una función del grupo Dance Unit, que encabezaba y dirigía Anna Sokolow. Vivamente entusiasmado por las coincidencias que encontró en las creaciones de aquél con sus propios planteamientos artísticos, sugirió a Anna que diera a conocer su arte en nuestro país. Así, la corriente de la danza creada por Martha Graham sería conocida por primera vez en México en 1939, gracias a Anna Sokolow, una de sus más destacadas discípulas, quien ya había decidido —como solía suceder en el ámbito de la nueva danza— caminar sola con su personal impulso creativo.

Invitada oficialmente por el Departamento de Bellas Artes, Anna Sokolow se presentó con su grupo de nueve bailarinas norteamericanas en los meses de abril y mayo de 1939, en el Palacio de Bellas Artes. Sus actuaciones sorprendieron favorablemente. Armando de María y Campos —uno de los críticos de más prestigio de aquel tiempo— encontró en las obras de Anna una influencia de Kurt Jooss; afirmó que su ballet *Fachada de exposi-*

⁸⁰ Carlos Mérida, "Ponencia sobre problemas de la danza mexicana moderna", en Cristina Mendoza, *op. cit.*, pp. 144-148.

ción italiana estaba inspirado en *La mesa verde* de Kurt Jooss, y *Raro funeral americano*, en la *Pavana para una infanta difunta* del mismo autor. Explicaba esta influencia por la visita que hiciera Jooss con sus ballets a Estados Unidos. Sobre Anna y su grupo agregaba lo siguiente:

Es una magnífica bailarina y una excelente coreógrafa, dueña de una cáustica ironía y de una bien dirigida sátira, que aflora en aquellas "*Piezas de salón*" en que ridiculiza al ballet romántico de ayer. Pero si como solista nos satisface por su firme y sólida coreografía personal, como coreógrafa nos entusiasma y nos rinde, primero por la forma sobria y emocionante con que mueve su material humano en *Raro funeral americano* y después por la agilidad, belleza simple y fuerte, con que ironiza y satiriza, pletórica de hallazgos plásticos coreográficos modernísimos, en *Fachada de exposición italiana*, ballet en el que la partitura y la estilizada suntuaria apenas si son auxiliares de la coreografía que aporta su plástica elocuencia en el lenguaje físico de las musculosas y muy femeninas componentes de su grupo, que en forma tan precisa y bella encarnan las ideas de una danza nueva de Mary Wigman, de Kurt Jooss, de Martha Graham.⁸¹

En la primera presentación de Anna Sokolow la obra que verdaderamente impresionó al público fue *La matanza de los inocentes*, relacionada con los ataques aéreos durante la guerra de España.

Como Waldeen en 1934, Anna también fue sensible al efervescente movimiento cultural de México y en especial a la corriente pictórica a la que se había acercado mediante el Taller de la Gráfica Popular, con cuyos artistas se identificaba plenamente.

Los integrantes del grupo de Anna regresaron a Nueva York y ella decidió permanecer en México —según testimonio de Arturo Perucho— por una buena temporada, "para ejercer aquí el magisterio de la danza, [en el que] se reveló como una maestra eficaz y profundamente conocedora de los secretos de su arte".⁸² Por invitación oficial, formó un grupo con alumnas recién egresadas de la Escuela de Danza, a quienes inició en los conocimientos teóricos y prácticos de la danza moderna que ella practicaba. Durante ese tiempo, por medio de sus amigos del Taller de la Gráfica Popular, conoció al escritor José Bergamín y al compositor Rodolfo Halffter, ambos refugiados españoles, quienes le propusieron hacer la coreografía del ballet-mojiganga

⁸¹ Armando de María y Campos, *Hoy*, México, 22 de abril de 1939, s/p.

⁸² Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *Artes de México* (La danza en México), núms. 8 y 9, México, marzo-agosto de 1955, p. 45.

Don Lindo de Almería, con tema y música creados por ellos. La obra había sido compuesta años antes con la colaboración pictórica de Picasso y Miró pero, por ciertas dificultades, su representación había sido postergada. De ella solamente se conocía la música como pieza de concierto, en España y algunas partes de Europa. Su primera audición tuvo lugar durante los Festivales de Música Contemporánea celebrados en Madrid en 1935 y posteriormente en los de la Sociedad de Música Internacional en París.

Don Lindo de Almería se presentó al público de un modo singular. Por esos días un actor cómico español, Antonio Palacios, actuaba en una temporada de zarzuela en el Teatro Fábregas y brindó su hospitalidad al grupo de ballet —que entonces llevaba el nombre de Grupo Mexicano de Danzas Clásicas y Modernas— para que debutara al término de una de las representaciones de la zarzuela *La del manojo de rosas*, el 9 de enero de 1940.

Arturo Perucho comentó que, más que una función, aquella representación fue un fin de fiesta, el cual:

...conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico. Los artistas más destacados, los críticos más exigentes y los devotos tradicionales del ballet, coincidieron en mostrar un vivo interés por aquello que parecía un experimento y era ya una prometedora realidad. La curiosidad fue unánime; tanto, que la zarzuela que precedió a aquel insólito estreno se vio amenazada de interrupción por la voz impaciente, estentórea e inquieta de Silvestre Revueltas.⁸³

El grupo de Anna Sokolow, formado por Raquel Gutiérrez, Alicia Reyna, Alicia Ceballos, Martha Bracho, Ana Mérida, Josefina Luna, Delia Ruiz, Carmen Gutiérrez y Juan Ruiz, entre los más destacados, volvió a presentarse en tres funciones de danza, los días 23, 24 y 27 de marzo de 1940, en el Palacio de Bellas Artes, ahora auspiciado por el jefe del Departamento de Bellas Artes, Celestino Gorostiza. Para esas presentaciones se crearon nuevas obras, entre ellas: *Los pies de pluma, suite clásica* con música de Couperin, Frescobaldi, Mattheson y Rameau, escenografía y vestuario de Gabriel Fernández Ledesma, y *Entre sombras anda el fuego*,⁸⁴ con tres preludios de Blas Galindo y diseños de vestuario de Antonio Ruiz. El programa concluía con la reposición de *Don Lindo de Almería*. En su crónica, Arturo Perucho sostuvo que:

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ En el Teatro Salón Colonial, en el mismo mes de marzo, se presentó un espectáculo que llevaba el nombre de *El ballet de malas artes. Entre lucas anda el fuego*, en obvia referencia al grupo de ballet que en el mismo mes de marzo se presentara en Bellas Artes con la obra *Entre sombras anda el fuego*.

Fue aquella una de las primeras veces que se interpretó música sinfónica del joven compositor jalisciense. La partitura de Galindo, de inspiración fresca y alegre, sirvió para crear un tipo de danza que era nuevo en todos sus aspectos. En esa realización, el compositor y la coreógrafa hicieron un primer intento —ciertamente afortunado— de danza moderna mexicana —mexicana “por dentro”— sin necesidad de recurrir al tópico folklórico.⁸⁵

José Barros Sierra, entonces cronista musical de la revista *Hoy*, opinó que de las obras presentadas, la *suite clásica* se adaptaba mejor a la técnica de la Sokolow; en cambio, notaba “cierta contradicción interna entre la índole de la composición musical —de Blas Galindo, *Entre sombras anda el fuego*— y la interpretación coreográfica”.⁸⁶

El éxito indudable de Anna y su conjunto mexicano no sólo propició en el medio artístico el interés por continuar ese esfuerzo, sino que enamoró definitivamente al grupo de jóvenes bailarines, quienes adoptaron con pasión aquella nueva manera de expresarse por medio de la danza, de seguro más afín a su sensibilidad.

Rodolfo Halffter y José Bergamín interesaron a un grupo de patrocinadores quienes, bajo la presidencia de Adela Formoso de Obregón Santacilia, reunieron los fondos necesarios para que el grupo de danza continuara preparándose para posteriores actuaciones. El grupo tomó como lema “Las artes hice mágicas volando” de Lope de Vega y como nombre, el mismo de la cantina donde se reunían sus organizadores: La Paloma Azul: “La asociación se proponía patrocinar una serie de actividades artísticas. Con esta buena noticia, Anna [...] empezó el montaje de cuatro obras nuevas para la temporada en Bellas Artes que se planeaba compartir con un ballet español”.⁸⁷

El grupo La Paloma Azul, dirigido por Anna Sokolow e integrado por bailarines mexicanos, se presentó al público nuevamente en los meses de septiembre y octubre de 1940, con las siguientes obras, creadas por Anna: *Antígona*, con música de Carlos Chávez, vestuario y escenografía del arquitecto Carlos Obregón Santacilia, a la que el crítico González Peña calificó como un acierto escenográfico de “sencilla y patética grandeza”; *La madrugada del panadero*, con música de Rodolfo Halffter, sobre una idea de José Bergamín, “animada por un espíritu semejante al de la molinera que inspiró a Pedro Antonio de Alarcón para su célebre novela; descuellan travesura y gracejo muy españoles”,⁸⁸ escenografía y vestuario de Manuel Rodríguez

⁸⁵ Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁶ José Barros Sierra, *Hoy*, México, 6 de abril de 1940, s/p.

⁸⁷ Anadel Lynton, *Anna Sokolow*, Cuaderno núm. 20, CENIDI-Danza “José Limón”, México, 1988, p. 15.

⁸⁸ Arturo Perucho, *op. cit.*, p. 49.

Lozano; *Lluvia de toros*, con música de Soler, basada en dibujos de Goya; y *El renacuajo paseador*, con música de Silvestre Revueltas, escenografía y vestuario de Carlos Mérida, y máscaras, con espléndidos diseños, y realización, de Federico Canesi. La noche del estreno de *El renacuajo paseador* murió Revueltas de una grave afección pulmonar. "Aquella noche —dice Arturo Perucho— de triunfo y de muerte, acompañado por las jóvenes bailarinas de La paloma azul y ante el regocijo general del público, *El renacuajo paseador* se paseó, orondo y victorioso, por el gran escenario de Bellas Artes."⁸⁹

La presentación de este grupo demostró que había llegado el momento de realizar la idea por tanto tiempo perseguida de formar una compañía de danza estable y profesional. Se contaba ya con los elementos técnicos y artísticos: bailarines, músicos, escenógrafos, así como con un público suficientemente interesado.

Con Anna Sokolow había nacido una generación de bailarinas mexicanas, quienes pocos años después destacarían, no sólo como bailarinas, sino también como coreógrafas: Ana Mérida, Rosa Reyna, Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Carmen Gutiérrez, entre las más importantes. A esta primera generación que se formó con Sokolow en el conocimiento y disfrute de la danza moderna se le llamó el grupo de "las sokolovas". Éstas, junto con las "waldeenas" o "waldinas" —a quienes me referiré más adelante— y otros bailarines que pronto se sumarían a la danza moderna, serían los continuadores de un movimiento dancístico que se iniciara en 1940 y que tendría una enorme trascendencia en el arte mexicano.

Anna Sokolow mostró otro camino para la danza mexicana, de mayor contenido universal. De gran personalidad, Anna ya había encontrado su lugar como creadora. Durante su primer contacto con nuestro país no le interesó conocer a México más que por lo universal que éste tenía. Amaba a su gente, sus artistas y sus artesanías.

Waldeen, en el laberinto de la danza mexicana, se encuentra con *La coronela*

Después de sus conciertos como solista en 1939, Waldeen permaneció algunos meses en nuestro país. Durante ese tiempo se relacionó con el mundo cultural y artístico que tanto le había interesado. Conoció a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma y muchos otros, quienes la guiaron por todos

⁸⁹ *Idem.*

los rumbos del país. Deseaba conocer las entrañas de México, entrar a todos sus rincones, entender sus conflictos y contradicciones. Muchos de los artistas fueron sus amigos y maestros; gracias a ellos conoció todas las gamas del arte mexicano. Había planeado su vida para ofrecer algunas actuaciones en nuestro país, sin saber que el “hechizo de la tierra mexicana” la detendría para siempre.

Algunos meses después de haber terminado sus conciertos, en el mismo 1939, Waldeen recibió el ofrecimiento de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, para organizar y dirigir una compañía de danza moderna con bailarines mexicanos y obras de su creación. Su gran entusiasmo por la cultura y el arte mexicanos, en especial por el ambiente artístico que en esos años se desarrollaba con gran efervescencia, pesó en favor de su decisión. La compañía llevaría el nombre de Ballet de Bellas Artes y sería patrocinada por el Estado.

Por algunos meses, Waldeen se dio a la tarea de buscar en las escuelas oficiales y en las academias particulares los elementos con quienes emprendería la tarea que se le había encomendado. Como Anna Sokolow, conjuntó a un grupo de alumnas, algunas egresadas de la Escuela de Danza y otras que habían dejado dicha escuela, por diferencias con Nellie Campobello. El grupo fue constituido por Guillermina Bravo, Dina Torregrosa, Lourdes Campos, Josefina Lavalle, Laura Vega, Gloria Suárez, entre otras; a ellas se sumaron Magda Montoya y Sergio Franco, quienes ya eran reconocidas figuras de la danza. A la manera de las “sokolovas”, a este grupo se le conoció como “las waldeenas”, por haberse iniciado en la danza moderna con Waldeen.

Pocos meses antes, o quizá al mismo tiempo en que la llamaron para formar la compañía de danza moderna de Bellas Artes, Waldeen colaboraba con un grupo importante de artistas que impulsaron la creación del Teatro de las Artes. El proyecto se debió fundamentalmente a Seki Sano,⁹⁰ quien contó con el apoyo y la colaboración de grandes personalidades del arte: pintores, músicos y artistas de la plástica mexicana como Gabriel Fernández Ledesma, Xavier Guerrero, Silvestre Revueltas, Miguel Covarrubias, Rodolfo Halffter, Jesús Durón, Germán Cueto y por supuesto Waldeen, por la rama de la danza. La idea había sido acogida por el Sindicato Mexicano de Electricistas, en cuya sede se estaba construyendo un nuevo teatro para ofrecer a sus trabajadores actividades culturales. El Teatro de las Artes, como institución cultural, contaba con varias secciones: teatro, danza, mú-

⁹⁰ Seki Sano fue maestro y director de teatro, de origen japonés, perteneciente a la escuela de Stanislavski, discípulo y ayudante de Meyerhold, con una amplísima experiencia en ese terreno.

sica, etcétera, y una escuela de iniciación al arte para los hijos de los trabajadores. La sección de danza fue encomendada a Waldeen. El Ballet de Bellas Artes nació estrechamente ligado con el Teatro de las Artes, ya que muchos de sus elementos también formaban parte de la sección de danza de dicho teatro. Ambas instituciones coincidían en sus principios creativos y en la meta de construir un arte "nutrido en todas las fuentes de la cultura universal, y con una valiente postura hacia el futuro",⁹¹ un teatro y una danza "nacional en su espíritu y de hecho: pero internacional en su alcance".⁹²

Waldeen y el grupo de artistas que la apoyaban habían asumido el compromiso de crear una danza nueva, moderna, pero con características propias, evitando repetir mecánicamente los caminos tomados por la danza estadounidense. Waldeen decidió comprometerse con los artistas de México y con la danza mexicana para seguir la ruta que ya habían transitado —con magníficos resultados— los creadores de la música y la plástica, en especial los muralistas. El reto radicaba en tratar de edificar una producción artística semejante, pero en el campo de la danza.

La proposición partía de las siguientes premisas:

1) Emplear como medio las técnicas conocidas (la clásica y las de la danza moderna, entonces en construcción).

2) Respetar los principios conceptuales de la nueva danza (libertad de creación, de movimiento y del manejo diferente de los elementos estructurales de la danza).

3) Afirmar el reencuentro y la revaloración de las distintas formas culturales de nuestro país, lo tradicional y lo moderno.

Sobre la base de esos tres postulados y desde una visión comprometida socialmente, se pretendió configurar una danza escénica de concepción moderna, que respondiera a una expresión "genuina de México". Se perseguía la creación de una danza mexicana que al mismo tiempo que expresara los intereses, las carencias y, en general, las formas culturales del mexicano, lo hiciera con un lenguaje contemporáneo y libre, apartado de los academismos de la danza y comprensible para otras culturas.

Para Waldeen el reto era grande, se enfrentaba al problema de significar una realidad que no le era cotidiana. Tendría que adentrarse en un mundo desconocido, entenderlo, estudiarlo y vivirlo para producir, con su sentido personal del movimiento, nuevos modos de expresarse; dejarse guiar por sus amigos y colaboradores, Revueltas, Fernández Ledesma, Diego Rivera, excelentes conocedores del referente popular; encontrarse con José

⁹¹ Teatro de las Artes, *Boletín de Información*, núm. 1, México, mayo de 1940, s/p.

⁹² *Idem*.

Guadalupe Posada y tener el talento de descubrirlo, de asimilarlo y hacer de él fundamento de sus obras.

Finalmente, el Ballet de Bellas Artes se creó en 1940, último año de la Presidencia de Lázaro Cárdenas, durante la gestión de Celestino Gorostiza como jefe del Departamento de Bellas Artes. Los objetivos coincidieron con los que planteaba el Teatro de las Artes: la creación de una danza que nos expresara y que, apoyada en nuestras ricas tradiciones populares, imaginara nuevas aportaciones.

Por su parte, Waldeen había sido cautivada por el espíritu del pueblo mexicano, por su historia, su pasado prehispánico, su arte y sus artesanías; sin embargo, la tarea la conminaba a entrar en un laberinto desconocido, brillantemente atractivo y por ello peligroso.

La ambigüedad de los términos de "lo mexicano", "danza de esencia mexicana", "lo nacional" etcétera, hizo posible que tanto el funcionario Gorostiza como los artistas que colaborarían en esa empresa imaginaran sus propias concepciones y personales versiones de dichos términos, y aun de la vaga idea que entonces se tenía sobre lo que era o debía ser la danza moderna. Sería en los sistemas de significación concebidos en las obras dancísticas del Ballet de Bellas Artes donde se concretarían las supuestas "esencias". La frase "por una danza mexicana en su esencia y universal en su alcance" se haría visible en el trabajo creativo del grupo de artistas cuya ideología en imágenes quedaría plasmada en la obra representativa del Ballet de Bellas Artes, creada en 1940 por Waldeen, Revueltas, Fernández Ledesma, Seki Sano, Efraín Huerta, Hufzar y Galindo: *La coronela*.

Así fue que un grupo de bailarinas, bailarines y estudiantes de danza siguió las proposiciones de Waldeen y Sokolow y rompió con el ballet clásico como forma de creación. Un innovador nacionalismo o, más bien, otro modo de mirar al nacionalismo en la danza había sido propuesto, a partir de la novedosa savia de la danza moderna que generosamente nos legaran Isadora Duncan, Rudolf Laban y la pléyade de sus seguidores, nuestros maestros.

El surgimiento de la danza moderna fue un "acontecimiento" para la danza del mundo, y en nuestro país el aliento que diera un importantísimo impulso a la danza mexicana. La libertad de movimiento y de creación es ahora el principio fundamental defendido por todos los creadores de danza, sin distinción de estilos, tendencias o escuelas.

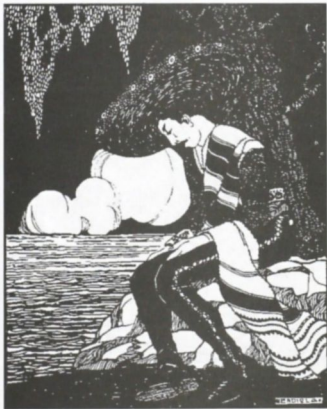


Bibliografía

- Alegría de la Colina, Margarita, "Cultura e identidad nacional en el siglo XIX; reflexiones sobre el elemento indígena", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, México, UAM-Unidad Azcapotzalco, 1993.
- Álvarez Barreto, Luis, "Justo Sierra y la obra educativa del porfiriato, 1901-1911", en *Historia de la educación pública en México*, México, FCE/SEP, 1982.
- Aulestia, Patricia, "El 30-30, ballet simbólico revolucionario", en *La danza premoderna en México*, México, Centro Venezolano/Instituto Nacional de Teatro/UNESCO, 1995.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, Grijalbo, 1989.
- Brading, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Era, 1993.
- Campos, Rubén M., *El folklore y la música mexicana*, México, SEP, 1928.
- , *El folklore musical de las ciudades*, México, SEP, 1930.
- Casanova, Rosa, *Y todo... por una nación. Historia social de la producción plástica de la ciudad de México, 1761-1910*, México, INAH/SEP, 1987.
- Cohen, Jonathan, "Waldeen and the Americas: The Dance has Many Faces", en *The American Voice*, núm. 16, otoño de 1989.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA/SEP, 1952.
- Cuadernos del CID-Danza*, núm. 2, México, INBA, 1985.
- Florescano, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1994.
- Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1989.
- Larroyo, Francisco, *Historia comparada de la educación en México*, México, Porrúa, 1986.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Lynton, Anadel, *Anna Sokolow*, Cuaderno núm. 20, CENIDI-Danza "José Limón", México, 1988.

- Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Cultura, 1932.
- Martínez, José Luis, "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, México, SEP/El Colegio de México, 1981.
- Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, CENIDIAP/INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, 1990.
- México, *75 años de Revolución*, t. IV, *Educación, cultura y comunicación*, México, FCE/INEHRM, 1988.
- Monsiváis, Carlos, *Escenas de pudor y liviandad*, México, Grijalbo, 1988.
- , "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. IV, México, SEP/El Colegio de México, 1981.
- Muñiz García, Elsa, "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, México, UAM-Unidad Azcapotzalco, 1993.
- Nuestra Ciudad*, órgano del DDF, México, agosto de 1930.
- Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1993.
- , *Posdata*, México, FCE, 1993.
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *Artes de México* (La danza en México), núms. 8 y 9, México, marzo-agosto, 1955.
- Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Époque*, México, UAM, Escenología, A.C., 1995.
- Reyes de la Maza, Luis, *Cien años del teatro en México*, México, SEP, 1972.
- Sánchez Villaseñor, José, *El sistema filosófico de Vasconcelos*, México, Polis, 1939.
- Segura, Felipe, *Gloria Campobello*, México, CENIDI-Danza-INBA, 1991.
- , *Sergio Franco, México en el ritmo del universo*, México, Instituto Chihuahuense de Cultura, 1995.
- Tortajada, Margarita, *Danza y poder*, México, CENIDI-Danza-INBA, 1995.
- Varios, *Diego Rivera hoy*, México, INBA/SEP, 1986.
- Veyne, Paul, *Cómo se escribe la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- , *Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Villoro, Luis, *En México, entre libros*, México, FCE, 1955.

MANUEL
▪ CASTRO ▪ PADILLA ▪



— ALBUM MUSICAL NUM. 3. —



Anna Pavlova y Eva Pérez Caro, quien le enseñó a Pavlova el *Jarabe tapatío*. Col. Felipe Segura.



Anna Pavlova y Alexandre Volinine en *Fantasia mexicana*. Col. Felipe Segura.



El Jarabe tapatio o Jarabe nacional. Fototeca del INAH.



Las hermanas Pérez Caro. Col. Felipe Segura.



Eva Pérez. Col. Felipe Segura.

DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL
Dirección de Acción Cívica, de Reforma y Cultural

Centro Social y Deportivo
Para Trabajadores
"VENUSTIANO CARRANZA"
En Balbuena

"EL LABORILLO"

Ensayo de Teatro Regional
de costumbres del Istmo de
- - - Tehuantepec - - -

EN EL TEATRO AL AIRE LIBRE,
El 23 de noviembre de 1929,
A las 10 horas

Portada del programa de mano del ensayo teatral *El Laborillo* (1929).



Hoja interior del programa de mano de *El Laborillo*.

PALACIO DE BELLAS ARTES



PRIMERA GRAN SERIE
DE EXHIBICIONES DE

DANZAS MEXICANAS AUTÉNTICAS

18 AL 25
DE SEPTIEMBRE



SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
DEPARTAMENTO DE ENSEÑANZA AGRICOLA Y NORMAL RURAL

1937

EAU

Programa de mano de la presentación de danzas autóctonas de Bellas Artes (1937).



Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública. Fototeca del INAH.



Nellie Campobello en su ballet 30-30 en el Estadio Nacional (1935). Fototeca del INAH.



Lázaro Cárdenas. Fototeca del INAH.

Gran Noche Mexicana



Chapultepec 10. de diciembre de 1940

A LAS 21 HORAS

Organizada por el Departamento del Distrito Federal

(DIRECCIÓN GENERAL DE ACCIÓN CÍVICA)

Portada del programa de mano de la Gran Noche Mexicana. Homenaje a los generales Lázaro Cárdenas y Manuel Ávila Camacho (1940).



Portada del programa de mano de *Mitos y leyendas de Teotihuacán*. Idea de Carlos González y escenificación de Efrén Orozco (1935).



MITOS Y LEYENDAS DE TEOTIHUACAN

Sugestión de Carlos González

Escenificación de Efrén Orozco R.



Programa de mano de *Mitos y leyendas de Teotihuacán* (1935).

DEPARTAMENTO DEL DISTRITO FEDERAL
DIRECCION GENERAL DE ACCION CIVICA

CREACION
DEL
QUINTO SOL

SACRIFICIO
GLADIATORIO

Escenificaciones Musicadas

ZONA ARQUEOLOGICA DE TEOTIHUACAN

Domingo 20 de Octubre de 1935
A las 11 horas

COMITE ORGANIZADOR

SECRETARIO:
CARLOS GONZALEZ

PRESIDENTE:
LUCIANO KUBLI

TESORERO:
BENJAMIN VELAZ

VOCALES:
ANALIA CASTILLO LEON
EFREN GREGIO

VOCALES:
JULIO JIMENEZ RUEDA
FRANCISCO DOMINGUEZ

Programa de mano de la escenificación de *La creación del quinto sol. El sacrificio gladiatorio* (1935).



Programa de mano del *Corrido de la Revolución Mexicana* (1935).



Programa de mano del Teatro Mexicano de Masas. Escenificación de *Estampas de la Revolución* (1956).

UNIDAD ARTISTICA Y CULTURAL DEL BOSQUE

S. E. P. I. N. R. A.

PRESENTAN



"TEATRO MEXICANO DE MASAS"

SABADO 21
A LAS 17 HS.

IL ANIVERSARIO DE LA REVOLUCION MEXICANA

DOMINGO 22
A LAS 11 HS.

XVII DOMINGO POPULAR

A U D I T O R I O N A C I O N A L

MEXICO 1959

Programa de mano de *Estampas de la Revolución* (1959).



Michio Ito (1934).



Waldeen (1934).



Sergio Franco. Fototeca del INAH.



Magda Montoya.



Anna Sokolow. Archivo CENIDI-Danza.



Anna Sokolow. Archivo CENIDI-Danza.



Integrantes del ballet *La Paloma Azul* que dirigió Anna Sokolow en 1940. Archivo CENSTI-Danza

Waldeen: madre e hija de la danza
moderna mexicana

Introducción

*Waldeen, la oscuridad de tu ternura aún
envuelve una joven tormenta*¹

WALDEEN (1913-1993), MAESTRA Y COREÓGRAFA, SE INSCRIBE EN LA CORRIENTE de la nueva danza de los años treinta. Llegó a México al finalizar la década, invitada por el gobierno mexicano, para apoyar el desarrollo de la danza. Formó parte del grupo de pioneros que inició el movimiento de danza moderna en nuestro país, primordialmente con otra bailarina norteamericana, Anna Sokolow (1912-2000).

Waldeen dio a ese movimiento características específicas, con el propósito expreso de crear "una danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance".² Abrió con ello el camino de la danza moderna mexicana a jóvenes bailarines de su tiempo, así como una importante etapa de comunicación con los artistas de la plástica y la música, quienes se identificaron con ella por razones artísticas e ideológicas.

Al evocar el trabajo dancístico que realizamos en los años cuarenta bajo la dirección de Waldeen, surgió mi inquietud de dejar un testimonio a partir de mi propia experiencia, vivida en el momento en que distintas circunstancias propiciaron la adopción de una nueva forma de danza: la danza moderna. Este cambio de rumbo deslumbró y apasionó a un grupo de jóvenes bailarines, para quienes significó un giro decisivo en nuestra vida artística profesional.

¹ Juan Bañuelos, "Punto inmóvil", en Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua*, México, UNAM (Textos de Danza, 4), 1982, p. 12.

² Programa de mano del Ballet de Bellas Artes bajo la dirección de Waldeen, México, Palacio de Bellas Artes, temporada 1940, s/p.

Al recordar aquel mundo dancístico en que me envolvió Waldeen reconozco que indudablemente se trataba de un universo creado por ella de manera singular, que respondía a determinadas formas de movimiento sustentadas en conceptos básicos sobre los cuales bordaba el diseño.

Waldeen bailaba diferente de todo lo que había visto antes; por primera vez percibí mi cuerpo y experimenté en él la sensación de un movimiento inédito; ella nos traía un nuevo lenguaje, a cuyo encantamiento no pude sustraerme. Me llevó de la mano al mundo de la danza profesional, entonces naciente en México. Presintió los riesgos de su tarea al enfrentarse a un momento fundacional el cual, según confiesa en sus escritos, se le presentaba como un laberinto al que debía penetrar sin un hilo de oro que la guiara, indefensa ante un Minotauro “que con su cabeza de toro reta y amenaza con la derrota”.³

En este texto abordo solamente desde el periodo en el que Waldeen tuvo su primer contacto con México (1934) hasta la culminación de su esfuerzo inicial y su legado más valioso: haber sido la iniciadora, mediante el Ballet de Bellas Artes (1940), del camino hacia la construcción de una nueva danza, que expresara “en términos modernos y universales nuestro vigoroso carácter nacional”.⁴

En la primera parte pretendo situar a Waldeen dentro de la nueva corriente de la danza llamada moderna de su país natal: Estados Unidos. Apunto las diversas teorías en las que se basaron las figuras más destacadas de la naciente danza moderna, tanto en Alemania como en Estados Unidos y, dentro de ese marco, las que fueron defendidas por Waldeen, contra el *establishment* de la danza neoyorquina. Me refiero brevemente a sus años infantiles, así como a su pasión por la poesía, y me detengo en el primer contacto que tuvo con México, en 1934, en su gira con el bailarín japonés Michio Ito. Además, exploro el extraño embrujo que desde entonces ejerció sobre ella nuestro país, “la Madre oscura: la tierra, su historia [...] el espíritu de su pueblo...”⁵

En la segunda parte pongo la mirada en la Waldeen de los años cuarenta, en su labor, sus ideas artísticas y políticas de esa década, y principalmente en su obra más representativa: *La coronela*, parteaguas que desencadenó la construcción del movimiento nacionalista de la danza moderna (1940-1960).

“Danza de los desheredados”, segundo episodio de aquella obra, constituyó un hallazgo renovador en contenido y forma, que puso en evidencia la

³ Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua*, op. cit., p. 145.

⁴ Octavio Paz, *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990, p. 55.

⁵ Waldeen, op. cit., p. 143.

falsa concepción sobre los hombres y las mujeres del pueblo que dominaba en la escena. Esta visión renovadora, fresca en su momento, se fue desgastando con el tiempo hasta llegar a constituir un estereotipo en la danza moderna de nuestro país, con excepción de los casos en que el talento y la sensibilidad de los nuevos coreógrafos mexicanos lograron una creación y no una copia.

En este trabajo hago también un recuento, a través de mis recuerdos y de los testimonios de Waldeen, de su determinación de quedarse en este país y adoptar la nacionalidad mexicana, "para entrelazar mi vida con México y con su gente, para luchar por crear la Danza Moderna mexicana, en colaboración con artistas mexicanos que compartían mi sueño..."⁶

Destaco la importancia de la creación del Teatro de las Artes, proyecto iniciado en el Sindicato Mexicano de Electricistas por Seki Sano y apoyado firmemente por prestigiados artistas mexicanos. Con mis vivencias y el sustento en variada documentación y en la opinión de la crítica, abordé la descripción del repertorio puesto en escena por el Ballet de Bellas Artes. He revivido, con gran disfrute, distintos momentos del trabajo cotidiano de la compañía, los primeros encuentros con las grandes personalidades del arte mexicano; la convivencia con mis compañeros de aquel momento: Guillermina Bravo, Dina Torregrosa, Magda Montoya, Lourdes Campos, Laura Elena Vega, Sergio Franco, entre otros, y finalmente, el proceso de construcción de *La coronela*, que mostraría en imágenes la concepción artística de sus creadores.

Dejo para otro trabajo la revisión de la obra coreográfica de Waldeen, que con distintas facetas construyó a lo largo de su vida.

Deploro que Waldeen, a quien dedico este esfuerzo, ya no esté presente para corregir mis errores; sin embargo, conoció los primeros borradores de este texto en varias reuniones de trabajo que tuvimos en su casa de Cuernavaca, entre agua fresca de guanábana y "tortitas de colorines" en jitomate. Me hizo algunas correcciones, me sugirió que abordara algunos temas de su interés, especialmente su iniciativa de crear una obra basada en José Guadalupe Posada, idea que más tarde encarnó en *La coronela*, y su visión completa de la "Danza de los desheredados", cuando viajaba en el metro de Nueva York.

Que las nuevas generaciones reconozcan su legado y las viejas no lo olviden es uno de los principales objetivos de esta tarea, la que debo complementar con la elaboración de un video sobre el mismo tema.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

Quedan aún muchas lagunas, no sólo sobre los primeros pasos de la danza moderna mexicana, sino también sobre la templada personalidad de Waldeen, sobre su actividad artística posterior al periodo del que me ocupo: de su trabajo en Cuba, de sus ballets de masas, de sus ratos amargos y de las infidelidades de nosotros, sus alumnos.

Waldeen llegó al final de su vida con el convencimiento de que la danza es una "expresión orgánica de la vida humana, no [...] un artificio inventado para adornar con abstracciones alambicadas el espacio escénico".⁷ Acaso, agrega: "¿No es la danza una 'estructura disipante', un estado dinámico de la materia [...] fluyendo a través de tiempo y espacio [...] que evoluciona continuamente, desplegando ideas, emociones, visiones, tocando otras dimensiones, otras realidades, trascendiendo tiempo y espacio?"⁸

Parafraseando el último párrafo del libro de Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua*, fuente de profundas enseñanzas, diré que así llego al final, que no es más que el principio...

...hasta que las primeras semillas estén sembradas
y las raíces se hundan en tierra fértil,
hasta que el árbol se levante y florezca
y las manzanas doradas maduren
para ser cosechadas por múltiples manos...⁹

Y así comienza la danza...

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

CAPÍTULO I

La proposición: un nuevo lenguaje, la danza moderna

*La Bella Durmiente despertó anhelante... ante la boca de
los cañones...*¹⁰

Antecedentes teóricos de la danza moderna

EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX NACIÓ LA DANZA MODERNA, PLANTEANDO un rompimiento definitivo con las formas de la danza clásica que habían venido desarrollándose siglos atrás. Si bien a lo largo de casi trescientos años se habían hecho intentos por acercar ese arte a la vida y hacer centro de la creación artística al hombre y la mujer cotidianos, la nueva concepción estética y conceptual de la danza habría de surgir hasta principios de dicho siglo.

Las reformas de Jean-Georges Noverre¹¹ en el siglo XVIII, y de Fokine¹² a fines del XIX y principios del XX, fueron importantes ensayos para crear un lenguaje que pudiera expresar —desde otra estética— la complejidad del alma humana; sin embargo, los intentos fracasaron, pues se emprendieron desde las mismas premisas conceptuales del ballet clásico.

Fue necesario romper todo compromiso con la "academia" y buscar una nueva expresión en la libertad del movimiento corporal para que, sin

¹⁰ Doris Humphrey, *El arte de crear danzas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 14.

¹¹ Jean-Georges Noverre (1727-1810), destacado bailarín de origen francés, maestro y coreógrafo, teórico de la danza quien criticó acremente el papel de mero "divertimiento" que la danza clásica tenía entonces.

¹² Michel Fokine (1880-1942), bailarín y coreógrafo ruso, uno de los grandes reformadores del ballet, empeñado en dar a ese arte una verdadera unidad entre la idea, la música, la danza y la puesta en escena, así como en dotarlo de una mayor expresividad.

ataduras, se encontraran los nuevos recursos que permitieran a los creadores producir un arte significativo, que manifestara su particular visión frente al mundo real. Era ineludible olvidar la vieja escuela y crear un lenguaje diferente a través de una revolución conceptual, pero también era preciso llegar a la modificación misma de la raíz del movimiento, del gesto, del uso del espacio, de la dinámica y del tiempo: hacer del cuerpo un instrumento coherente con las necesidades de expresión de la nueva época. El lenguaje "clásico", tradicional, de la vieja academia, ya no servía para los requerimientos expresivos marcados por los acontecimientos mundiales.

Las transformaciones sociales revolucionaron las antiguas formas en torno a reyes, reinas y cortesanos, y el cuerpo de baile pasó a ser a menudo un grupo compuesto íntegramente por solistas sin rey ni reina visibles. Súbitamente la danza, la Bella Durmiente que durante tanto tiempo reposara en su lecho primoroso despertó anhelante [...] asombrada ante la boca de los cañones de la Primera Guerra Mundial.¹³

Esta nueva concepción de la danza tuvo, en los primeros años del siglo, un fuerte desarrollo en Alemania y Estados Unidos, donde su arraigo dio lugar al nacimiento de un valioso grupo de jóvenes creadores, cada uno con una fuerte personalidad, lo que permitió el inmediato crecimiento de la nueva danza en diferentes, aunque coincidentes, caminos. Todos ellos se rehusaron a seguir usando la tradicional zapatilla color de rosa, la que cambiaron por los pies descalzos y el peso del cuerpo bien dispuesto sobre la tierra.

La revolución conceptual: Isadora Duncan

Sin duda fue Isadora Duncan quien planteó una verdadera revolución conceptual, la cual llevaría a la danza por senderos insospechados. Rompió con todas las reglas del baile académico tradicional para concebir su arte como espejo de su vida, de sus pensamientos y de su personal experiencia humana. Para expresarse partió del movimiento natural,¹⁴ en estrecha armonía con

¹³ Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴ La insistencia de Isadora Duncan, Mary Wigman y todos los bailarines modernos en el movimiento natural no significa que una serie estipulada de movimientos naturales constituya el vocabulario de todos los bailarines modernos, sino más bien que los movimientos y ritmos naturales son la base de todos los movimientos estilizados, personalizados o distorsionados que cada bailarín pueda desarrollar. (Paul Love, *Terminología de la danza moderna*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, pp. 27-28.)

las leyes de la naturaleza, y asumió que el impulso de la danza no es otra cosa que una respuesta necesaria de la experiencia de vida. Expresó con claridad los principios de la naturaleza de su arte. Había establecido conceptos definidos en los que basaba sus creaciones dancísticas; estas ideas serían los fundamentos sobre los que se construiría la nueva danza.

Paul Love, importante crítico e historiador de la danza de Estados Unidos, afirma categórico: "quíerese o no, muchos de sus escritos son básicos en la actualidad y constituyen los cimientos estructurales de la danza moderna".¹⁵

De sus observaciones de la naturaleza, Isadora extrajo uno de sus conceptos centrales: el principio de atracción y resistencia que causa en los cuerpos la ley de la gravedad y que desde luego afecta al movimiento. En 1909 declaró: "...parecería que todos los movimientos naturales libres se conforman a la ley del movimiento ondulatorio, por ejemplo, el vuelo de los pájaros, o el agrupamiento de los animales. Es la atracción y resistencia alternadas de la ley de la gravedad lo que causa este movimiento de onda."¹⁶

Atracción y rechazo, resistencia y rendición, tensión y relajación, principios opuestos que surgen de la relación entre el movimiento natural y la ley de la gravedad como dos epicentros; teorías más tarde desarrolladas por Rudolf von Laban, que fundamentan prácticamente todas las corrientes de la danza moderna, después llamada contemporánea.

Isadora encontró en el plexo solar la fuente primigenia de todo movimiento, el motor de donde nacen sus formas infinitas.¹⁷ Tenía la idea de que en el ballet clásico la libertad de las piernas y los brazos partía del eje central de la espalda, como "un títere articulado",¹⁸ de ahí que se pronunciara por cambiar ese centro del movimiento a un sitio del cuerpo con mayor expresividad.

Esta nueva concepción propició una manera diferente de moverse y al mismo tiempo el florecimiento de otra capacidad expresiva del cuerpo, cu-

¹⁵ Paul Love "The Development of the American Dance", en *The Modern Dance*, Nueva York, Virginia Stewart, 1935, p. 97.

¹⁶ Isadora Duncan, citada en Paul Love, *Terminología de la danza...*, op. cit., p. 50.

¹⁷ Isadora Duncan habría de mudar este centro a la parte superior del pecho. "Durante horas me quedaba parada, completamente quieta —ha dicho—, con las manos recogidas entre mis senos, cubriendo el plexo solar. Buscaba, y finalmente encontré el manantial central de todo movimiento, el cráter del poder motor, la unidad de la cual nacen todas las diversidades de movimiento." (*Ibid.*, p. 15.)

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

vos resultados visibles condujeron a la configuración de una danza distinta de la que los espectadores estaban acostumbrados a ver.

Isadora aconsejaba con frecuencia a sus alumnas con palabras como: "¿Qué debemos hacer para traer a Terpsícore de vuelta entre nosotros?", y afirmaba:

Debemos recordar, 1: el ideal de belleza de la forma humana; y 2: el movimiento que es la expresión de esta forma. Toda mi investigación y estudio en el campo de la danza se ha fundado en estos dos principios. Las líneas de una forma verdaderamente bella siempre sugieren movimiento, aun cuando estén en reposo. Y las líneas en movimiento que son verdaderamente bellas sugieren reposo, aun en el más rápido de los vuelos. Es esta cualidad de reposo en movimiento la que confiere a los movimientos su elemento eterno. Todo movimiento en la tierra está regido por la ley de gravitación, por atracción y repulsión, por resistir y aflojar; es eso lo que constituye el ritmo de la danza.¹⁹

Isadora no creó propiamente una "escuela" y menos una técnica, pero los principios con los que juzgó la naturaleza de la danza no fueron menos importantes. Había concebido, también, conceptos definidos sobre los cuales basó sus creaciones dancísticas. Su pensamiento, sus ideas y la razón más profunda de sus creaciones alimentaron a la nueva danza, diversificada en innumerables rutas.

Principios básicos del arte del movimiento: Rudolf von Laban y Mary Wigman

Basándose en las ideas —consideradas "revolucionarias"— de Duncan, Rudolf von Laban²⁰ trabajó y desarrolló la teoría de la danza por varios caminos que incidieron primordialmente en lo que, a mi modo de ver, constituye la verdadera materia de la danza: el movimiento. Analizó hasta sus entrañas la composición del movimiento, su motivación, su forma, la dinámica de su estructura; nos legó el principio de un sistema de escritura y abordó también el estudio de la composición coreográfica.

¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

²⁰ Rudolf von Laban (1879-1958) húngaro de nacimiento, bailarín, coreógrafo, maestro de danza, fundamentalmente teórico de ese arte. Fundador de la escuela alemana de danza en Munich, maestro de Mary Wigman y Kurt Jooss. Sus trabajos se refieren al análisis del movimiento humano, su significado y su aplicación al arte, la educación, la terapia, la recreación y la industria.

Tanto Laban como Mary Wigman, su discípula más cercana, consideraban al espacio como un contenedor de múltiples e infinitas dimensiones, donde la danza se desenvuelve en aceptación, conflicto o rendición.

Mediante su teoría, Laban codificó el espacio en una serie de balanceos que juegan en forma continua hacia los doce vértices de la forma geométrica de un icosaedro. Laban y Wigman desarrollaron las bases teóricas de la danza (después llamada “moderna”), que más tarde fueron retomadas por otras generaciones, tanto en Alemania como en América, creadoras de nuevas corrientes.

Laban fue el primero en teorizar sobre el análisis del movimiento, entendido éste no sólo como arte sino como una filosofía. Visualizó a la danza como un poder divino y al arte del movimiento como un fin en sí mismo, en el que se encuentra el “elixir de la vida”. Se consideraba un poeta de la danza.

Sus conceptos se extendieron al continente americano y originaron distintas concepciones. En éstos se encuentran los principios básicos del arte del movimiento, surgidos de un agudo análisis que lo sitúa como el primer teórico del arte de la danza.

John Foster²¹ opina que a Laban no le interesaba en realidad estudiar el movimiento con fines educativo-artísticos, es decir, para el entrenamiento muscular del bailarín; sin embargo, sus principios son de una gran significación para la enseñanza de la danza. Considera que la base del pensamiento de Laban es su concepto de “polaridad”²² y establece los siguientes contrarios básicos:

Equilibrio estable e inestable
contra movimiento de diferentes partes del cuerpo
(tensiones opuestas)
Simetría y asimetría
Orientación central y periférica

²¹ John Foster. Destacado investigador en el área de la educación artística, maestro en artes, titulado en la Universidad de Manchester y Sheffield, Inglaterra. Sus principales trabajos han estado dirigidos a la investigación de la creatividad y la educación a través del movimiento y la naturaleza de las habilidades humanas. Ha publicado algunos trabajos derivados de sus investigaciones, especialmente para las escuelas de primera enseñanza. En *The Influences of Rudolf Laban* (Londres, Lepus Books, 1977), hace referencias a éste en tanto ser humano y ofrece su visión acerca de sus concepciones teóricas de la danza.

²² Los conceptos de polaridad y dualismo que estaban en el centro del pensamiento de Laban habían sido considerados por Hegel en su sistema filosófico, que trataba de sintetizar tendencias antagónicas, como el conflicto entre tesis y antítesis, teoría que fundamentó el nacimiento del método dialéctico. Esta tesis de los contrarios fue usada por Laban para explicar las relaciones entre las razones humanas y las cósmicas. (*Ibid.*, p. 42.) [La traducción es mía.]

Crecer y bajar
Ritmo libre y recurrente
Relaciones y conexiones
Conceptos internos y externos
Todos los movimientos tienen una acción complementaria.²³

De acuerdo con Foster, estas ideas no eran del todo originales pues ya se encontraban en el discurso filosófico de Huxley (1961), quien hacía la misma generalización.²⁴

Laban aplicó el análisis del movimiento y de sus significados no solamente a la educación artística, sino también a la terapia, a la recreación y a la industria. En el fondo pretendía apoyar la armonización del individuo a través del arte del movimiento.

En general, quienes se han ocupado de estudiar la personalidad de Laban opinan que, más que sistematizar el análisis del movimiento, con sus ideas abrió nuevas líneas de pensamiento. En este sentido, Foster afirma que su gran poder de síntesis lo llevó a encontrar siempre, en su trabajo de investigación, las relaciones entre los conceptos y el movimiento: se cree que el uso de la síntesis y la búsqueda de soluciones simbólicas es una motivación básica del ser humano, especialmente asociada con un alto poder creativo.²⁵

Laban definió una serie de conceptos cuyos límites son infinitos, y que Foster ha resumido en las siguientes afirmaciones:

- Todo movimiento humano tiene dos propósitos, el funcional y el expresivo.
- El acto de danzar es una acción simbólica.
- Todo movimiento de una parte o de las partes del cuerpo está conformado por elementos identificables, comunes a todos los hombres. Estos elementos se definen sobre todo por esfuerzo y forma.
- Hay diseños de movimiento inherentes al esfuerzo y a la forma que son en sí mismos movimientos armoniosos.
- Es factible un sistema de notación que haga posible anotar exactamente todo movimiento del cuerpo humano.²⁶

²³ *Ibid.*, p. 40.

²⁴ Huxley afirmaba: "En todos los niveles de nuestro ser, del muscular o de las sensaciones, el moral o del intelecto, cada tendencia genera su propio opuesto... Hacemos un movimiento; un grupo de músculos se estimula y automáticamente por una inducción espinal los músculos opuestos se inhiben. Cada sí engendra su correspondiente no". (*Idem.*)

²⁵ *Ibid.*, p. 41.

²⁶ *Idem.*

Laban desarrolló sus teorías bajo la influencia del pensamiento filosófico alemán en una época profundamente creativa en las artes, las letras y la filosofía; se le asocia con los movimientos expresionistas y dadaístas alemanes, interesados en las culturas orientales.

Por otra parte, se ha querido ver una relación entre su trabajo y las ideas de François Delsarte²⁷ y se han señalado algunas similitudes entre la lógica del sistema expresivo del movimiento de este último y las teorías creadas por el primero, especialmente en el uso de ciertos términos de Delsarte que Laban desarrolló, como *paralelismo*, *oposición* y *sucesión*. Se ha llegado a considerar que Delsarte y sus alumnos fueron los primeros en revelar lo que los bailarines de danza moderna llamarían tensión-relajación y contracción-liberación. A pesar de que algunos alumnos de Delsarte han reclamado la autoría de muchas de las ideas desarrolladas por Laban, Lisa Ullmann²⁸ ha rechazado categóricamente tal afirmación.

También se ha encontrado una estrecha relación entre Laban y Émile Jacques Dalcroze,²⁹ creador de teorías relacionadas con el movimiento y la música, es decir, la euritmia. Esta conexión posiblemente se ha debido a que muchos de los alumnos de Laban lo fueron también de Dalcroze, entre ellos Mary Wigman, Suzanne Perrotet y Kurt Jooss.³⁰ Este último desarrolló más tarde un complejo sistema de movimiento a partir de uno de los principios expresados por Dalcroze, con el que coincidía Laban: el movimiento central y periférico.³¹

²⁷ François Delsarte (1811-1871), músico, maestro y teórico francés. Analizó el gesto y las expresiones del cuerpo humano y formuló un sistema de enseñanza para controlar los movimientos. Fue maestro de Jacques-Dalcroze y Ted Shawn. Sus teorías influyeron fuertemente en los pioneros de la danza moderna.

²⁸ Lisa Ullmann (1907-1985), maestra de danza y movimiento. Fue cercana colaboradora de Laban desde 1938 hasta la muerte del maestro en 1958. Algunos de los libros escritos originalmente por Laban han sido revisados y ampliados por ella; además ha investigado y catalogado su obra.

²⁹ Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), músico, maestro y teórico suizo que desarrolló un sistema de entrenamiento de la sensibilidad musical mediante la traducción del ritmo en movimientos corporales (gimnasia rítmica).

³⁰ Kurt Jooss (1901-1979), bailarín, coreógrafo, maestro y director de ballet alemán. Conoció a Laban en la Academia de Música de Stuttgart, con quien colaboró en Mannheim y Hamburgo.

³¹ Movimiento central: cualquier movimiento desde el exterior hacia el núcleo; movimiento cercano al cuerpo e interiormente inducido. Movimiento periférico: movimiento en la circunferencia o en los límites exteriores de una cosa; movimiento más alejado del eje. En el cuerpo solo, es generalmente el movimiento de brazos o piernas lo más alejado posible del torso; movimiento en la circunferencia con el tronco como foco. (Paul Love, *Terminología de la danza...*, op. cit., pp. 83 y 91-92.) Kurt Jooss divide todo movimiento en ir hacia afuera y hacia adentro. Denomina a estas divisiones central y periférica. (*Idem*, p. 61.)

Dalcroze enfatizó la educación del oído, mientras Laban subrayó lo kinético (kinestético); muchos opinan que el desarrollo de ambas teorías requiere de maestros muy creativos. Ambos se esforzaron en relacionar el movimiento, la música y la actividad intelectual con el proceso del pensamiento. Dalcroze estableció la euritmia³² y Laban propuso la eukinética.³³

Los alumnos de Laban desarrollaron sus propios sistemas sin dejar de lado la gimnástica, la expresión creativa y el movimiento, temas que conjuntaron de diversas maneras, pero siempre reconociendo la vigorosa raíz de su maestro.

Laban y su grupo de seguidores basaron sus sistemas o teorías de la danza en las proposiciones de Isadora Duncan, fundamentalmente sobre el principio gravitacional de atracción y repulsión, tensión y relajación. Por esto se ha llegado a decir (no sin exageración) que Isadora Duncan hizo posible la existencia de Laban.

En los primeros momentos de la danza moderna los bailarines de la escuela alemana utilizaron —para perfeccionar el necesario control del cuerpo— lo que llamaban “la gimnástica” (*Tanzgymnastik*), una forma particular de entrenamiento acompañado con música para que los estudiantes trabajaran su capacidad muscular y surgiera en ellos un sentimiento de gran estimulación física y relajación emocional.

Desde el inicio de la danza moderna los pedagogos —tanto de la corriente alemana como de la norteamericana— se plantearon, por una parte, la necesidad del entrenamiento y el desarrollo muscular y, por la otra, que este entrenamiento o capacitación técnica no estuviera separado de la sustancia emocional, a la que evidentemente daban un lugar primordial. Técnica y emoción eran dos condiciones necesarias de la educación en el ámbito de la nueva expresión dancística.

Además de este entrenamiento corporal, estrechamente unido al anímico, los maestros de la nueva forma de danza —en especial los de la escue-

³² Dalcroze, en su esfuerzo por hacer del entrenamiento musical un medio de expresión y no sólo un fin, desarrolló un sistema de enseñanza fundamentado en la coordinación entre la música y el movimiento corporal, al que denominó euritmia.

³³ Laban, en su estudio de los balanceos y de los movimientos del trabajador industrial, desarrolló el concepto de eukinética o gesticulación, como “una continuación del carácter tripartito del cuerpo, que fue dividido por Delsarte en una zona intelectual, otra emocional y otra física, y por Laban en alta, baja y media, dependiendo de los tipos de movimiento más adecuados para los diferentes cuerpos. Está dirigido hacia el control de la dinámica y de la expresión [...] Este sistema fue desarrollado por Kurt Jooss [quien] divide todo movimiento en ir hacia afuera y hacia adentro [...] denomina estas divisiones central y periférica. Pueden estar condicionadas por la intensidad, fuerte o débil, y la velocidad, lenta o rápida”. (Paul Love, *Terminología de la danza...*, op. cit., p. 61.)

la alemana— apoyaron el desenvolvimiento artístico del estudiante con otros conocimientos, como improvisación, composición, historia de la danza y de la música y otras materias afines, inclusive conocimientos pedagógicos, ya que se proponían como objetivo su preparación como bailarines y como maestros.

Elemento sustancial de las propuestas de los creadores de esta nueva concepción de la danza (más tarde llamada danza moderna) era que cada bailarín fuera un solista, en abierta oposición a la concepción tradicional del ballet clásico: solista y coro o *corps de ballet*. Pretendían que cada ejecutante fuera necesario para el conjunto coreográfico y a la vez participara en él como solista, conservando su propia individualidad. Por ello, durante la educación dancística procuraban que el bailarín encontrara su personalidad, su desarrollo humano y dancístico, ofreciéndole los medios de la composición y la improvisación.

De estos planteamientos surgieron muchos creadores o coreógrafos, cada uno con sus propios postulados artísticos, fundamentados en distintas concepciones del mundo y maneras de afrontar el movimiento en el espacio y el tiempo. Esto último, naturalmente, al margen de reglas prescritas, lo cual permitía a la imaginación jugar y explorar libremente todas las posibilidades del movimiento corporal.

Los creadores de la danza moderna en Estados Unidos: Ruth St. Denis,
Doris Humphrey y Martha Graham

La danza moderna estadounidense apareció pocos años después que la alemana, pero se desarrolló en forma paralela, pues sus ideales eran similares. Muchos de los bailarines de esta nueva forma, después famosos, no se entrenaron desde sus primeros pasos con las nuevas técnicas; algunos venían de la escuela de ballet y otros eran pioneros de la danza natural³⁴ o danza libre.³⁵

³⁴ Danza natural: término utilizado por Isadora Duncan para expresar su oposición a la codificación del ballet clásico. Según ésta, había quien se explicaba su danza diciendo: "Se trata de danza natural"; sin embargo, Duncan enfatizaba que, a pesar de la libertad que imprimía a su danza y de su acuerdo con el movimiento natural, ésta siempre debía tener un orden, porque incluso en la naturaleza existe un orden riguroso. "Natural", decía, sólo debe significar que la danza nunca va en contra de la naturaleza y no que todo se abandona al azar. (Isadora Duncan en *ibid.*, p. 42.)

³⁵ Danza libre: danza moderna, por oposición a la danza clásica; término acuñado por Elizabeth Selden para designar a todos los tipos de danza que se separaron de la tradición del ballet clásico, a la manera de Isadora Duncan. (*Ibid.*, p. 37.)

Muchos fueron los seguidores de la danza libre —en el sentido de Elizabeth Selden— y de los principios de Isadora Duncan; sin embargo, el nacimiento y desenvolvimiento de la danza moderna originalmente norteamericana se deben tanto a ella como a Ruth St. Denis (1879-1968), quien para realizar parte de su obra coreográfica se acercó a las formas de vida de los indios del este de Estados Unidos. Además, se interesó en las culturas orientales y aportó gestos y movimientos inspirados en ellas. La crítica de la época coincidió en que St. Denis tenía una fina percepción para la presentación teatralizada de sus creaciones, cuya estructura ajustaba al patrón musical. Paul Love opina que mientras Duncan dependía de la subjetividad y el acercamiento interior a la música, St. Denis seguía el dibujo musical tan de cerca que cada danza podía ser una réplica de algún instrumento de la orquesta.

En la década de los veinte la danza moderna norteamericana ya contaba con un número importante de seguidores. Entre ellos destacaban Martha Graham (1894-), Doris Humphrey (1895-1958) y Charles Weidman (1901-1975), quienes dominaron el espacio de la danza con sus personales concepciones y sobre todo con su singular creatividad. Sobre ellos Love afirma:

Podemos atribuir en buena parte sus ímpetus a la danza de Isadora Duncan y a la escuela de Ruth St. Denis y Ted Shawn (Denishawn) y en otra parte a la clarificación de los propósitos que hiciera la nueva escuela alemana. No obstante, ellos [Graham, Humphrey y Weidman] contribuyeron a una nueva revolución y a la conformación de teorías que empezaron a tomar forma al mismo tiempo que habían sido incubadas antes de que la danza alemana los envolviera. Estaban trabajando hacia la abstracción, hacia el clasicismo, hacia la conciencia de América [...] Fueron originales, bailarines creativos, los tres trataron de dar a la danza bases arquitectónicas.³⁶

Hacia 1920 las jóvenes norteamericanas empezaron a trastornarse por el auge del arte escénico. Muchas de ellas dejaban sus pequeños pueblos y a sus familias para ingresar al *show business*, en la danza, el teatro o el cine. Las hijas de las familias de abolengo se convertían en bailarinas de Ziegfeld o en estrellas del cine mudo. En California se concentraba la actividad dancística y teatral, tanto, que se llegó a decir que Terpsícore se había convertido en la santa patrona de la ciudad de Los Ángeles. Las compañías de danza se conformaban con estudiantes que poco después se volvían profesionales. Muchos niños y jóvenes tomaban clases de baile clásico en las escuelas privadas

³⁶ Paul Love, "The Development...", *op. cit.*, p. 99.

en las que enseñaban maestros rusos que habían salido de su país huyendo de la Revolución. Una de esas escuelas fue la de Theodore Kosloff, con quien estudiaron los más famosos bailarines de la época; sin embargo, no existían compañías de ballet estables donde pudieran mostrar su arte, y por necesidad caían en el teatro de revista o el cine.

La danza moderna surgió trabajosamente de este mundo de frivolidad con su carga de expresividad humana. Habrá que aquilatar el valor de los primeros luchadores de la danza moderna norteamericana, en especial de las mujeres que salieron adelante confiadas en la vitalidad de un arte que se comunica a través del movimiento del cuerpo y que empieza allí donde la palabra termina, un arte capaz de transformar las emociones más profundas, una danza de significados múltiples, cuyo medio para revelar destellos de emoción es la poética del movimiento.

La danza moderna creció en Estados Unidos con gran vitalidad, y en poco tiempo su consolidación fue definitiva. Las personalidades se manifestaron vigorosas, al punto de que cada una encabezó un camino, una escuela, un estilo y más tarde, con el apoyo de sus alumnos, una técnica.

En la década de los treinta la danza moderna estadounidense empezaba a dejar atrás el periodo difícil de sus intentos para configurarse y se iniciaba en la preocupación por su organicidad interna y por el análisis teórico de sus postulados.

Gracias a su crecimiento como creadora, Doris Humphrey se ocupó de organizar sus ideas y experiencias en un sistema para la composición coreográfica, donde dio preeminencia a la conformación estructural de las obras. Afirmaba que la danza podía concebirse emocionalmente, pero al mismo tiempo debía construirse intelectualmente, lo cual era posible aprender como parte del oficio del coreógrafo. El creador "debería oponerse a la innovación gratuita y tener el coraje para apartarse de las tendencias del momento, si fuera preciso".³⁷ Humphrey estableció como principio de movimiento el concepto de tensión-relajación que, como hemos visto, se había venido manejando tiempo atrás, aunque con distintos enfoques. Concibió al movimiento como un arco entre dos muertes: "Hemos comprendido que hay dos polos, y que ambos son muerte. La muerte de la ausencia de movimiento (éxtasis) yace de un lado; la muerte de la destrucción (pérdida de equilibrio) en el otro".³⁸

Según ella, el movimiento está esencialmente desbalanceado y el grado de balance condiciona la intensidad del movimiento. El grado de distor-

³⁷ Doris Humphrey, *op. cit.*, p. 20.

³⁸ Humphrey y Love, "The Dance of Doris Humphrey", en Virginia Stewart, *op. cit.*, pp. 109-110.

sión de un movimiento determina su tensión. El ritmo es el resultado de la organización de esas partes en un todo unificado.³⁹

Uno más de los aspectos singulares de su pensamiento es su concepción del ritmo y sus cuatro fuentes de organización: en primer término, el ritmo respiratorio, el canto y el habla, del que se origina el fraseo y el ritmo de la frase; en segundo, los ritmos de las funciones orgánicas (latidos del corazón, contracción y distensión de sus músculos), las ondas de sensación de las terminaciones nerviosas; en tercero, el ritmo motor, mecanismo propulsor de las piernas, puntos de apoyo que permiten al ser humano desplazarse en el espacio; y por último, el ritmo emocional, con variados acentos motivados por el arrebató o la declinación del sentimiento, que nos permite deducir los ritmos equivalentes de otros seres humanos.⁴⁰

El ritmo fundamental en Doris Humphrey es el ritmo motor, que se crea por la relación dinámica entre el cuerpo y el espacio. El primer movimiento es para la artista el impulso de resistir la fuerza de gravedad, un peso que se convierte en el símbolo de todas las fuerzas que amenazan el equilibrio y la seguridad del hombre. El conflicto está entre el hombre y su ambiente. Esta lucha contra el "peso" nada tiene en común con la pretensión del ballet clásico de negar la gravedad. Por el contrario, se trata de enfrentar ese "peso" como una lucha, no para escapar en forma graciosa, sino para dar un sentido dramático a la danza.⁴¹

Por su parte, Martha Graham desarrolló un original y novedoso movimiento en sus creaciones, cargadas de fuerza expresiva. Su aportación al lenguaje coreográfico es sumamente amplia, aunque se le reconoce por su movimiento a veces intenso, otras percusivo, originado en la contracción-liberación (*release*).⁴² Con Graham la danza moderna encontró otro sitio en el espacio: el piso, sobre el cual desplegó una serie de movimientos que hubiesen parecido imposibles dentro del concepto de la danza clásica. Da tanta relevancia al espacio aéreo como al piso; en ambos se mueve con una gran carga de tensión y un esfuerzo, que imprimen a su danza un carácter tan personal.

³⁹ *Idem.*

⁴⁰ Doris Humphrey, *El arte de...*, *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴¹ Roger Garaudy, citado en Lin Durán, *La humanización de la danza*, México, INBA, 1990, p. 54.

⁴² Contracción es el proceso físico de acortar la distancia entre los dos extremos de un músculo. Puede ocurrir, por ejemplo, en el brazo, sin doblarlo. La liberación (*release*) denota el momento en que el cuerpo está en respiro, ha inspirado y tiene una cualidad aérea. (Paul Love, *Terminología de la danza...*, *op. cit.*, pp. 16-17.)

Sus aportaciones al desarrollo y la condición muscular han llegado a ser indispensables en la formación de los ejecutantes de la danza contemporánea. Éstas eran las grandes figuras reconocidas en Estados Unidos en la década de los veinte y treinta.

Waldeen entre la danza y la poesía: ¿cómo distinguir a la bailarina de la poeta?

...debía evitar toda trampa de un nuevo formalismo... buscaba otro movimiento corporal libre, atrevido, sensual... capaz de expresar mi mundo interior... la realidad externa de la vida y la sociedad.

Waldeen⁴³

Su infancia: se buscaba en la poesía y se encontraba en la danza

En medio de esa gran excitación que envolvía a la danza moderna norteamericana en las primeras décadas del siglo xx, Waldeen niña-adolescente estudiaba ballet clásico en la famosa escuela de Theodore Kosloff. La danza y la poesía ocupaban sus sueños de adolescente y sus inquietudes creativas. Había empezado a estudiar ballet a los cinco años (1918) en Dallas, Texas, su ciudad natal, pero su vocación era tan grande que sus padres decidieron trasladarse a California con el fin de apoyarla en su crecimiento como bailarina. En entrevista con Anadel Lynton, Waldeen recuerda: "Comencé a la edad de cinco años, a la edad de siete fui matriculada en una escuela de ballet, era diario, de mañana a noche. Tenía profesores particulares, no fui a colegios públicos. Mi vida era la danza".⁴⁴

Waldeen empezó su entrenamiento en la escuela de Kosloff en 1921. Tomó clases con Vera Fredowa, maestra del Sadler's Wells y con María Baldina, bailarina del ballet de Diaghilev.

Tampoco escapó a "la locura de la danza" que había invadido a los niños y jóvenes californianos. Su maestro Kosloff pronto se dio cuenta de su

⁴³ Waldeen, "El expresionismo y mi participación en la danza moderna mexicana", en *Plural*, segunda época, vol. XVIII, núm. 11 (213), México, junio de 1989, pp. 49-50.

⁴⁴ Anadel Lynton, entrevista con Waldeen, inédita, Cuernavaca, Morelos, 19 de diciembre de 1983.

gran talento y, a pesar de su corta edad, la invitó a pertenecer a su compañía. A los trece años Waldeen iniciaba sus actuaciones como solista en la Compañía de Ópera de Los Ángeles. Había logrado pronto uno de sus sueños: llegar a ser bailarina de ballet. Sin embargo, a los quince años abandonó la danza académica y se separó de la escuela de Kosloff, en busca de un lenguaje que le permitiera comunicar mejor sus inquietudes: "No había danza moderna en ese tiempo. Sólo el libro de Isadora Duncan. Leí el libro, me hizo saltar y fue el fin del ballet, comencé a buscar en mí misma para encontrar MI danza... deseaba bailar descalza".⁴⁵

Aunque el ballet clásico le había proporcionado una técnica, se había dado cuenta de que en ese momento no era el mejor medio para desarrollar su creatividad. En tanto la danza moderna norteamericana se ramificaba en distintos caminos, de acuerdo con las individualidades del momento, Waldeen hacía lo propio, empeñada en revelarse a sí misma para encontrar una forma de moverse que fuera personal, original y creativa, con la que se sintiera en armonía. Le parecía inútil buscar nuevas formas de expresión dentro de la concepción de la danza académica; era necesario romper con ella. La danza moderna le ofrecía la pretendida libertad creativa.

Se interesó en la rama de la escuela alemana de danza moderna y se acercó a ella. Tomó clases con Benjamín Zemach, exponente de aquella escuela, relacionada con Laban y Wigman, y director del teatro ruso Habimah, tradición hebrea que fusionaba teatro, canto y danza. Tomó cursos intensivos con Mary Wigman y Harald Kreutzberg⁴⁶ durante la estadía de éstos en California, e inició su camino de creación propia ofreciendo conciertos como solista en Nueva York y otras ciudades de la Unión Americana.

...renté un estudio, impartí clases y comencé a descubrir lo que deseaba bailar: descalza. En ese tiempo, como dije, no había danza moderna. Estaba Ruth Saint Denis, con quien no tenía deseo de estudiar porque ella carecía de técnica y yo tenía una técnica [...] altamente desarrollada. Y entonces tuve la buena fortuna de ver a Wigman, quien venía en una gira de conciertos (1930), y a Harald Kreutzberg e Ivonne Georgi [...] entonces, alrededor de la segunda gira de Wigman, tomé un curso intensivo con ella. Con personas seleccionadas que ella eligió y yo fui una de ellas.⁴⁷

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ Harald Kreutzberg (1902-1968), maestro, coreógrafo y bailarín alemán. Estudió con Wigman y fue compañero de danza de Ivonne Georgi. Con ella hizo giras por Alemania, Europa y Estados Unidos. Llegó a ser mundialmente conocido como el principal exponente varón de la danza moderna alemana. Abrió una escuela en Berna en 1955.

⁴⁷ Anadel Lynton, *op. cit.*

Las opciones que entonces proponía la danza neoyorquina no la satisfacían. Su deseo más profundo se orientaba hacia la creación de una forma dancística personal, una estética de la danza creada por ella, con la cual expresar sus sentimientos más intensos y su visión del mundo.

A los dieciocho años contaba ya con un repertorio, resultado de una búsqueda personal basada en sus conocimientos de ballet clásico y en la libertad de movimiento y concepción que le ofrecía la nueva danza.

Autodidacta, estudió música y filosofía; analizó las obras maestras de las artes plásticas, a los autores clásicos, románticos y contemporáneos, en quienes encontró suficientes razones y enseñanzas para su trabajo creativo.

En 1932 se integró al grupo de Michio Ito, con quien hizo una gira a Japón. Ito, japonés de nacimiento, había sido enviado por su familia para realizar estudios sobre arte. Impresionado por Nijinsky e Isadora Duncan, decidió estudiar danza. Hizo su debut como bailarín solista en 1915, tras estudiar con Dalcroze en Dresden y con otros maestros de la nueva danza en Inglaterra. Posteriormente viajó a Estados Unidos; realizó actuaciones en Nueva York y Los Ángeles, donde conoció a Waldeen.

Con obras de su creación Waldeen se unió al grupo de Ito, e interpretó también las coreografías de éste. Como era costumbre, la compañía de Michio Ito estaba compuesta por bailarinas y bailarines solistas, quienes no siempre eran los creadores de las obras que bailaban. En muchas ocasiones Waldeen les montaba las danzas. Cuando la compañía hizo una larga gira al Japón, Waldeen, siempre inquieta, creó, actuó y estudió la filosofía oriental y las teorías de la danza japonesa.

De regreso a su país, en 1933, continuó sus presentaciones como solista en Estados Unidos y Canadá.

Durante casi toda su vida usó solamente su primer nombre: Waldeen. Pocos, aun los más íntimos, conocían el apellido de su padre: Falkenstein. Éste había escogido ese nombre para su hija inspirado en la obra literaria *Walden o La vida en los bosques*, del escritor norteamericano Henry David Thoreau.⁴⁸ Quizá también le recordara la ciudad alemana de Wald, en la provincia prusiana del Rin; o pensaba en las *Waldenweiblen*, espíritus femeninos de los bosques en la mitología germánica. La familia de su padre había

⁴⁸ *Walden*, obra del norteamericano Henry David Thoreau (1817-1862), publicada en 1854, es considerada una obra clásica de la literatura norteamericana. Se trata de un diario escrito por Thoreau durante sus dos años de retiro en Walden Pond, una propiedad de William Emerson, donde vivió solo, con las plantas, los animales, la tierra, el cielo, el agua y unos cuantos libros. El autor muestra su profundo espíritu de observación de la naturaleza, su inclinación a la vida meditativa y a la soledad de un hombre que por instinto aborrece la civilización. (*Diccionario literario*, t. X, Barcelona, Montaner y Simón, 1960, p. 756.)

llegado de Prusia, cuando él era todavía un niño. La madre de Waldeen, en cambio, había nacido en Georgia, Estados Unidos, y pertenecía a una familia bien educada. Ambos amaban el arte; ella tocaba el piano y él había hecho del grabado su profesión; sostenía a la familia con una pequeña imprenta que tenía en su casa.

El ambiente familiar en el que creció Waldeen fue propicio para el despliegue de su sensibilidad artística, siempre alentada y comprendida por sus padres. Toda su vida fue una gran lectora y nunca dejó de escribir poesía, la otra de sus dos grandes pasiones.

Waldeen llega a México: el embrujo de la tierra mexicana

En 1934 un acontecimiento marcó un cambio definitivo en la vida de Waldeen: viajó a México con la compañía de Michio Ito, la cual se presentó en una larga serie de conciertos a partir del 2 de junio, principalmente con obras de Waldeen y de Ito. La madre tierra mexicana la embrujó; quedó fascinada. Años después recordaba: "...hice mi primera visita [a México] en 1934, y el público me acogió con un amor y un elogio que sobrepasaban todo lo que hasta entonces había yo experimentado. Pero la verdadera Hechicera fue la Madre Oscura: la tierra, su historia, su pasado prehispánico, la belleza y el espíritu de su pueblo, sus artes, sus artesanías..."⁴⁹

Desde ese momento, el arte y la cultura mexicanos ejercerían una extraña atracción sobre ella, la que plasmó más tarde, impulsada por su espíritu poético, en su producción literaria:

Madre oscura, madre morena, madre de la oscuridad, de la luz enterrada bajo la oscuridad, moldeada en perennes formas sin fin de barro, de oro y jade y turquesa, enterrada en las profundidades de la tierra milenaria: México, con tu máscara de pasado insondable enarbolada en la mano izquierda, mientras la diestra se ocupa afanosamente en acumular la parafernalia de nuestra era tecnológica, y tus brazos se llenan de llanto por tus hijos hambrientos y miserables que aún blanden machetes y se inclinan sobre el arado, o sacan de sus telares de cintura sus telas mágicas de complejo diseño.⁵⁰

Las actuaciones en México de la compañía de Michio Ito fueron ampliamente comentadas en las reseñas artísticas. Llegaba precedida por un defi-

⁴⁹ Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua*, op. cit., p. 143.

⁵⁰ *Idem*.

nitivo éxito en Nueva York. El *Chicago Herald* afirmaba: "Hubo técnica de la mejor que se adquiere con la experiencia, una técnica que denotó gracia continua, aun cuando el bailarín japonés acometía con la danza a enemigos imaginarios, dando salvajes saltos acrobáticos".⁵¹

Y el *Chicago Tribune*: "El estilo de Michio Ito es claramente oriental con el extraordinario control, movimiento implícito y opuesto y ritmo exacto del Par de abanicos y Danza oriental, así como Lluvia primaveral..."⁵²

La crítica decía: "Waldeen fue lo más especialmente prominente de la noche, sus ricas calidades emocionales, su gracia exquisita, su belleza y juventud y su notable talento técnico, hacen de ella una artista inconmensurable..."⁵³

En nuestro país Jorge Piñó publicó una entrevista con Michio Ito días antes de su primera actuación, en la que el artista expuso interesantes opiniones sobre la danza y Latinoamérica. Escribió Piñó:

El éxito de Michio Ito estriba en que domina diversos aspectos del arte, y uniendo sus conocimientos plásticos con los musicales, obtiene una gran fuerza de expresión rítmica. Sus trabajos pictóricos son muy interesantes, y en cuanto a música, tiene obras tanto o más valiosas que las mencionadas. Pero uno de los aspectos más interesantes de Michio es el filosófico. Ante todo ha trabajado infatigablemente por presentar en Europa y América del Norte algunos aspectos ignorados del Japón.⁵⁴

Al pedírsele que dijera algo acerca de sus danzas, Ito respondió: "Antes que nada son impresionistas, de interpretación, todas ellas con psicología japonesa". Al preguntársele qué danzas de América Latina le interesaban más, después de un breve silencio contestó con cordura:

México es el primer país que visito de la América Latina [...] He visto en el extranjero muchos bailes procedentes de aquí, y aunque estaban muy bien montados, presiento que hay cosas mejores, más puras. México es un país de gran riqueza plástica y rítmica, y prefiero estudiarlo profundamente para después hablar.⁵⁵

⁵¹ Patricia Aulestia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, México, Instituto Nacional de Teatro/UNESCO, 1995, p. 202.

⁵² *Idem*.

⁵³ *Idem*.

⁵⁴ Jorge Piñó, "Con Michio Ito el bailarín japonés", en *Jueves de Excelsior*, año XII, núm. 624, México, 7 de junio de 1934, p. 16.

⁵⁵ *Idem*.

Tras otra pausa, dijo:

México y el Japón están en un caso semejante ante los ojos del mundo: encierran verdaderos tesoros artísticos, pero aún no han sido exhibidos, no han sido divulgados. Hay algo más: México ignora lo que tiene el Japón, y viceversa. Por el momento mi deseo es que hagamos un intercambio. Yo traigo algo que mostrar, y de aquí me llevaré lo que debe conocerse, lo que ya no debe permanecer encerrado bajo las siete llaves de la indiferencia.⁵⁶

El artículo de Jorge Piñó termina con el siguiente comentario:

Cuando aparezcan estas líneas ya el público de México habrá conocido personalmente a Michio Ito, y nosotros habremos saciado la curiosidad que este hombre singular nos ha despertado.

¡Ojalá que tengamos que vérnoslas, al fin, con un verdadero artista del baile!⁵⁷

Sin duda, Waldeen fue la figura más destacada en las crónicas y críticas. Si los periódicos capitalinos reflejaron cabalmente la impresión que causó el espectáculo de Michio Ito, también dejaron constancia del impacto que la personalidad, fuerza y belleza de Waldeen produjeron en los espectadores. *Revista de Revistas* inundó sus páginas con deliciosas fotografías de Waldeen, una de ellas en la primera página.⁵⁸ El reseñista de ese semanario calificaba a Waldeen de "expresiva sacerdotisa del ritmo", además de elogiar su belleza y elegancia.

La compañía inició sus actuaciones el 2 de junio de 1934 con el patrocinio de la Asociación Musical Camacho-Vega. Los conciertos estuvieron acompañados por la orquesta Camacho Vega, en la que actuaba como violín concertino Higinio Rubalcaba.⁵⁹ La temporada se prolongó hasta el mes de agosto y las actuaciones tuvieron lugar en los teatros Hidalgo y Arbeu de esta ciudad. El repertorio estaba conformado por coreografías de Michio Ito, Joseph Cárdenas y Waldeen, todas pequeñas piezas que se sucedían unas a

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Revista de Revistas*, año XXIV, núm. 1263, México, 29 de julio de 1934, p. 1.

⁵⁹ Higinio Rubalcaba (1905-1976), famoso violinista mexicano nacido en Yahualica, Jalisco, autodidacta. En su tiempo fue considerado de los mejores del mundo, junto con Joseph Smilovitz, Sandor Roth e Imre Hartman. Concertino de la Sinfónica de México, de la Filarmónica de la Ciudad de México y miembro del Cuarteto Lener. Fue también un destacado compositor.

otras, de lo cual la crítica y el público se lamentaron, pues no se había presentado un ballet completo sino solamente pequeñas piezas catalogadas por los críticos como "divertimentos".

Arturo Rigel escribió sobre Waldeen en *Revista de Revistas*:

La vigorosa y fina personalidad de esta danzarina, destacó su arte y su nombre en la breve temporada que nos ofreciera Michio Ito en el Teatro de la Secretaría de Educación. Su estilo, su aristocracia, su potencialidad expresiva en todos y cada uno de sus pasos, actitudes y ademanes, realizaron con perfiles luminosos la figura juvenil y esbelta de Waldeen [...]

Deshumanizándose, la escultura palpitante pierde sus características sexuales y tentadoras para volverse un elemento más en el conjunto de sugerencias; sacrifica toda vanidad para integrarse en la música, en el ambiente y plasmar con sus giros la estampa sonora de los arpegios [...]

Trágica y romántica, Waldeen matiza sus creaciones con la devoción apasionada que la inspiran sus favoritos maestros inmortales: Beethoven, Bach, Mozart, César Franck [...] y con el refinamiento de su espíritu de selección, que pone en la danza su exquisita sensibilidad femenina, su delicado temperamento de poetisa y su sólida cultura de crítica de arte...⁶⁰

El crítico terminaba elogiando no solamente su atractiva personalidad, sino, bien enterado de sus habilidades como poetisa, sus publicaciones en su lengua materna: *Figure in the City* y *Other Poems*; así como sus ensayos, *Relation Between the Dance and Sculpture*, *The Modern Dance* y *Monograph upon the Spiral Movement of Leonardo da Vinci in Relation to the Dance*. Según informa en la misma publicación Arturo Rigel, en esos momentos Waldeen era colaboradora de la afamada revista *American Dance Magazine*.

Waldeen siempre vivió cerca de los diversos movimientos de las artes, además de interesarse en los nuevos enfoques en el análisis conceptual de las ciencias, en especial de la biología y la física, nociones donde encontraba cimientos de insospechadas relaciones entre arte y ciencia.

La inquietud de Waldeen por la cultura fue justamente captada por el crítico del semanario *Revista de Revistas*, quien en la misma crónica que nos ocupa afirmó: "Cultivándose siempre, vive atenta a las distintas fases de la cultura universal y su charla se irisa con citas oportunas de los más renombrados escritores, y su antena capta la belleza en los conciertos y en las expo-

⁶⁰ Arturo Rigel, "Waldeen, artista creadora", en *Revista de Revistas*, año XXIV, núm. 1262, México, 22 de julio de 1934, pp. 26-30.

siciones, en las lecturas y en los paisajes, para traducirla a través de su cordaje sensorial y su espíritu armonioso...⁶¹

La compañía de Michio Ito estaba integrada por su director, Waldeen, Bette Jordan, Jocelyn Burke y Joseph Cárdenas, quien, además de sus danzas, era creador de su vestuario, en el que hacía especial uso de la máscara.

El programa estaba integrado por alrededor de veinte breves piezas dancísticas, sin ninguna relación entre sí, con los más diversos temas y estilos. Algunas tenían un marcado acento oriental, como *Murallas esculpidas de Angkor*, *Danza en un templo de Burma*, *Danza de la lanza*, *Kyo no shiki*, *Impresiones de un actor chino*, *Par de abanicos*, *Pavo real blanco*, coreografías de Michio, o *Puñales malayos de plata*, *Budha de Oro*, *Black Sarong*, de Joseph Cárdenas; otras, de temas europeos o bien universales, como las de Waldeen, fundamentalmente ejecutadas por ella. Entre éstas, obtuvieron mayor éxito *Tres epigramas españoles*, en homenaje al famoso personaje de Don Juan, con música de Verna Arvey, sobre la que Tina Vasconcelos de Berges comentó en la "Crónica musical" de la revista *Todo*: "La bailarina sentada en el suelo y exclusivamente con movimientos de brazos y mutaciones de rostro nos hace presenciar, concurrir, a una pelea de gallos en una plaza española".⁶²

De carácter diferente, la coreografía *El paseo* fue glosada por la misma cronista: "Delicadamente, sutilmente, con finura exquisita baila Waldeen *El paseo*, también de Arvey. Inicia el paseo sirviéndose de la sombrilla coquetamente; busca al galán, hace sentir que él ha llegado, y luego, quizás al pedirle éste un beso, huye grácilmente. Waldeen es una valiosa colaboradora de Michio Ito."⁶³

Otras obras de Waldeen fueron: *Religioso*, con música de Bach, la que obtuvo innumerables menciones, sobre todo por su calidad interpretativa; *Danza graciosa*, música de N. Medtner; *Preludio número 8* de Scriabin; *Allegro*, música de N. Medtner; *Atardecer estival en Bretaña*, música de Rhene Batón; *Bourré*, música de J.S. Bach; *Abedudes*, música de G.B. Nevin; *Canción montañesa*, música de Dvorák; y *Juba*, música de Morris, sobre la cual Roberto el Diablo, pseudónimo de Roberto Núñez y Domínguez, escribió en sus *Cuarenta años del teatro en México* que cautivó "con su gracia alada en esa visión popular de Juba, verdaderamente deliciosa en la frescura agresiva de sus ritmos".⁶⁴

⁶¹ *Idem*.

⁶² Tina Vasconcelos de Berges, "Crónica musical", en *Todo*, año I, núm. 43, México, 26 de junio de 1934, p. 32.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Roberto Núñez y Domínguez (Roberto el Diablo), *Cuarenta años de teatro en México* (p. 372), citado en Patricia Aulestia, *op. cit.*, p. 204.

Para entonces Waldeen creaba sus coreografías desde un bien fundamentado eclecticismo musical; sin embargo, manifestaba ya la preferencia de toda su vida por Johann Sebastian Bach.

En su primera estancia en México, Waldeen no fue ajena a la vida cotidiana y cultural del país. No solamente admiró la obra del muralismo mexicano, sino que tuvo contacto con el mundo cultural e intelectual y fue consciente del momento político que se vivía. Pero es posible que sobre todo la haya subyugado la sensibilidad que encontró en los sitios de mayor afluencia de las clases populares, los mercados, las ferias, donde se exhibían los productos surgidos de la rica imaginación del mexicano: sus artesanías, su forma de combinar los colores, de mostrar los productos en venta.

Entonces, Waldeen ya debía presentir que su vida y lo más rico de ella, su actividad creadora, estarían profundamente ligadas con este país al que apenas conocía y que pronto se le había revelado. Había surgido en su ser el primer impulso de lo que más tarde constituiría su proyecto de vida. Por ello, antes de regresar a su patria ofreció, al igual que muchos otros artistas que venían de visita, dos últimos recitales con dos obras, *Romanticismo* y *Revolución*, creadas bajo el estímulo y la impresión de esta "tierra milenaria, madre oscura, madre morena, madre de la oscuridad", como ella la llamaba, en su lenguaje poético.

La crónica de Roberto el Diablo, publicada en agosto de 1934 en "La semana teatral" del semanario *Revista de Revistas*, nos informa al respecto:

Antes de retornar a su patria la eurítmica danzarina norteamericana, quiso ofrecer dos últimos recitales, no sólo para despedirse del público metropolitano que tan cálida acogida le dispensara, sino para ofrecernos como lírica dádiva, los bailables [sic] que nuestro ambiente le ha inspirado.

Dos fueron las "Impresiones mexicanas" que incluyó en su repertorio coreográfico, como perdurable recuerdo de su estancia en nuestro valle: "Romanticismo" y "Revolución", la primera con música del malogrado Chucho Martínez y la segunda bordada con motivos populares. En ambas, su delicado temperamento de sacerdotisa del ritmo logró aprisionar, en los escorzos de sus danzas, el tono de suave melancolía y de dramáticos impulsos de los temas que le sugirió el paisaje de estas latitudes.

Ojalá que la eminente bailarina vuelva algún día a dejarnos contemplar el alígero encanto de su silueta.⁶⁵

⁶⁵ Roberto Núñez y Domínguez (Roberto el Diablo), "La semana teatral: Waldeen", en *Revista de Revistas*, año XXIV, núm. 1264, México, 5 de agosto de 1934, pp. 24-25.

Núñez y Domínguez no sospechaba que Waldeen volvería para quemar sus naves e iniciar la lucha por lo que finalmente habría de ser el gran anhelo de su vida: la creación de una danza moderna de raíz mexicana.

Cuarenta y nueve años más tarde, Waldeen repetiría con nostalgia lo que tantas veces recordó:

Vine a México con actitud humilde [...] Quedé completamente anonadada por el México de 1934, me enamoré de él. [...] los mexicanos me cautivaron, los artistas, los intelectuales, porque gustaban de mi danza y me llevaron a todos lados. Fui a fiestas, subí a autobuses, monté a caballo, fui a las montañas con ellos, todo era fiestas. Estuve en todas las ceremonias, en todos los rituales. Prácticamente vivía con todos estos artistas e intelectuales. Y ellos mismos también estaban descubriendo México, descubrían el México indígena entonces.⁶⁶

Era el periodo cardenista...

El retorno a su país natal: el desencanto

De regreso a su país, Waldeen se planteó como meta encontrar los medios necesarios para ofrecer conciertos en la ciudad de Nueva York, donde deseaba mostrar el repertorio de su creación.

Entre 1935 y 1937 abrió una academia de danza en Los Ángeles y preparó a un grupo de alumnas para presentarse con ellas en sus próximas actuaciones. Con ese grupo obtuvo un significativo éxito en la presentación del Festival Bach en Carmel, California, sobresaliendo la interpretación de su obra *Religioso*, con la Toccata en Re de J.S. Bach.

En Hollywood la comedia musical se encontraba en su mejor momento, de ahí que tuvo la oportunidad de conseguir trabajo y actuar con estrellas como los hermanos Marx, Fred Astaire y Ginger Rogers. No le importaba bailar dentro del "coro" ni con cualquier estilo de danza que se le pidiera como parte de los grandes conjuntos contratados para aquellas películas, pues con ello se acortaba su camino hacia la gran ciudad de Nueva York. Sin embargo, también actuó como "primera danzarina y consultora técnica de directores de coreografía, en los estudios de la Metro Goldwyn Mayer y la RKO".⁶⁷

⁶⁶ Anadel Lynton, *op. cit.*

⁶⁷ Arturo Rigel, "Waldeen, creadora de danzas", en *Revista de Revistas*, año XXVIII, núm. 1499, México, 12 de febrero de 1939, p. 20.

En esa etapa de su vida creativa Waldeen concebía a su danza y movimiento dentro de un lirismo corporal, alejado de los patrones rígidos, lineales, considerados entonces como exponentes de “lo moderno”. Afirmaba que su concepto de movimiento había nacido del estudio y análisis de pintores como El Greco, Da Vinci y William Blake, quienes le habían enseñado más que cualquier maestro de danza. Con el conocimiento de la danza japonesa había incorporado su necesidad del control en la forma, y había aprendido a usar la técnica del ballet clásico sin plegarse a las ideas de la escuela tradicional. Buscaba una forma de creación absolutamente libre, fundamentada en principios filosóficos humanistas. Recordaba:

Después de 1934, regresé a los Estados Unidos y durante los siguientes cuatro años continué mi búsqueda de una forma propia de danza moderna. Había roto con el formalismo del ballet clásico y no tenía ninguna intención de pasar a la trampa de un nuevo formalismo; para mí, la mayoría de las escuelas neoyorquinas habían caído justamente en eso. Buscaba un movimiento corporal libre, atrevido, sensual, un movimiento capaz de expresar el mundo interior de la bailarina, así como la realidad externa de la vida y de la sociedad.⁶⁸

Waldeen hizo su debut en Nueva York en el Guild Theatre en febrero de 1938. El programa estaba integrado por sus creaciones, e incluía obras realizadas en los años anteriores, que habían sido parte del repertorio presentado en México: coreografías compuestas con música de Händel, Beethoven, Charles Jones, Edward Morris; su famoso trabajo *Fragments from Old Spain*, con música de Verna Arvey; *Black Spirituals*, en arreglos elaborados especialmente para ella por Harold Forsythe, compositor de color de gran renombre en aquel país; y *Dance for Regeneration*, sobre un poema de Wallace Stevens, con el que cautivaba a su audiencia.

Con motivo de su actuación se dijo que los críticos más receptivos habían apreciado el aspecto personal de su obra dancística, su concepto del movimiento y su traducción del mismo a una fluidez rítmica, dentro de una técnica perfectamente controlada. Reconocieron en su estilo la influencia de los pioneros de la danza moderna, en especial de Duncan; mencionaron su lirismo; apreciaron su personalidad, la soltura rítmica de sus movimientos en su relación con las formas musicales, la estructura de sus obras y el control de su técnica. Sin embargo, la crítica del *dance establishment* neoyorquino respondió fríamente. Jerome Bohm, uno de los críticos más reconocidos, señaló en el *Herald Tribune* que sólo había visto algunos aciertos aquí o allá,

⁶⁸ Omar Galindo, “8 preguntas a Waldeen”, en *Los Universitarios*, México, marzo de 1982, s/p.

como en *Dance for Regeneration*, y otros movimientos que ocasionalmente recordaban a Duncan.⁶⁹

Desalentada por la crítica neoyorquina, Waldeen buscó un público más receptivo a su personal sensibilidad; el estímulo de su éxito en México la alentó a volver, con su valija cargada de esperanzas. Años después comentó:

Cuando estuve en Nueva York, antes de regresar a México, [...] me sentí impelida a continuar mis esfuerzos por crear una forma propia de danza moderna basada tanto en mis estudios con los maestros Wigman, Kreutzberg, Zemach y Michio Ito, como en mi propia búsqueda, que surgió al romper con quince años de ballet clásico y su formalismo. Por lo tanto, debía evitar toda trampa de un nuevo formalismo como el que encontré en la mayoría de las escuelas neoyorquinas. Pensé en Picasso, quien dijo: "No hay duda, es útil para un artista conocer todas las formas de arte que lo han precedido o que lo acompañan. Es un signo de fuerza dilucidar si es cuestión de buscar estímulos o reconocer errores que se deben evitar. Pero debe ser muy cuidadoso de no buscar modelos. Tan pronto como un artista tome a otro como modelo, está perdido. No hay más modelo, o mejor dicho, no hay otro punto de partida que la realidad". Yo buscaba otro movimiento corporal...⁷⁰

Waldeen vuelve a México: reaparece la madre oscura para abrazarla

*Llegaba el tiempo de desenterrar soles muertos; de poseer
la luna, madre fría, radiante de sueños.*

Waldeen⁷¹

El reencuentro con el arte y la cultura mexicanos

En febrero de 1939 Waldeen volvió a nuestro país para ofrecer otra serie de conciertos, esta vez en el Palacio de Bellas Artes. Sus primeras actuaciones fueron como solista, acompañada al piano por Fausto García Medeles, quien alternaba los números dancísticos con algunas piezas musicales.

⁶⁹ Jonathan Cohen, "Waldeen and the Americas: The Dance has Many Faces", en *The American Voice*, núm. 16, otoño de 1989, p. 62.

⁷⁰ Waldeen, "El expresionismo y mi participación en la danza moderna mexicana", *op. cit.*, p. 49.

⁷¹ Waldeen, *La danza. Imagen...*, *op. cit.*, p. 144.

Los diarios capitalinos volvieron a ocuparse de ella y anunciaron su debut para el día 16 de febrero, con un programa de "danzas clásicas y modernas":⁷²

Waldeen, la sensacional bailarina que tan grandes recuerdos dejara en nuestro ambiente artístico desde hace cuatro años en que apareció como primera figura en el cuadro de Michio Ito regresa a México [...] después de recorrer toda la Costa Occidental de los Estados Unidos de Norteamérica y las principales ciudades del Canadá, en gira artística y de actuar con éxito en el "Guild Theatre" y el "Town Hall", de Nueva York.⁷³

Sus actuaciones continuaron y para el mes de agosto Waldeen decidió invitar a Winifred Widener, bailarina norteamericana, a compartir algunos conciertos con ella. Esta bailarina había estudiado en la escuela de Mary Wigman y en el Colegio Bennington, y era considerada en Estados Unidos como una notable exponente de la escuela de danza moderna. Había realizado sus estudios de composición coreográfica con Louis Horst. A pesar de su estilo contemporáneo, según decía una nota del programa, conservaba una bella cualidad lírica y no se había estacionado "dentro de la técnica dura [...] como acontece con frecuencia a las bailarinas modernas".⁷⁴

Los recitales estaban compuestos por las obras siguientes: *Salutación y Reafirmación del romance*, música de Beethoven; *Credo* y *Dos variaciones* (Goldberg), música de J.S. Bach; *Danza para la regeneración*, de Charles Jones; *Preludio*, música de Roy Harris; tres *Negro Spirituals*, titulados *Nobody Knows the Trouble I See*, *Didn't the Lord Deliver Daniel* y *Standing in the Need of Prayer*, arreglados especialmente para su actuación por H.B. Forsythe; *Rondes d'enfants* de Turina; *Juba* de Morris y una *Chacona* bailada sin música, algo que en aquella época no era fácil de concebir, cuando se consideraba que la danza era inseparable de la música y no podía ejecutarse sin ella.

Los cronistas no dejaron de comentar cada una de las actuaciones de Waldeen, destacando su gusto musical y la estrecha relación de éste con sus movimientos. Arturo Rigel escribió en *Revista de Revistas*:

Retorna a México, en plena madurez de su arte, una danzarina que singulariza sus actuaciones con ritmos personales y luminosos: Waldeen, apasionada de la música e intérprete medular de los mensajes melódicos de los grandes

⁷² Cartelera de *El Universal*, México, 15 de febrero de 1939, p. 11.

⁷³ *El Universal*, primera sección, México, 16 de febrero de 1939, p. 15.

⁷⁴ Notas al programa de mano, México, D.F., domingo 6 de agosto de 1934.

maestros [...] En Waldeen todo es emoción, gracia y belleza. Su arte objetivo tiene una espiritualidad que se comunica en ritmos, y al bailar corporeiza estados de ánimo, traduce el dolor y la alegría, solemniza la tragedia, deshoja la duda, se hace ondulante en la coquetería, violenta en la ira, y matiza su rostro y subordina sus manos y sus pies al motivo musical de la danza [...] Artista cuya personalidad está respaldada por la técnica de la danza y por el estudio depurado —disección espiritual— de los maestros de la música. Waldeen tendrá en el Palacio de Bellas Artes el marco propicio al éxito de su sensibilidad que danza, de su temperamento que florece en ritmos y ademanes luminosos.⁷⁵

Waldeen se presentó en dos ocasiones, la primera el 16 de febrero y la segunda el 2 de marzo de 1939. Después de su primera actuación, Francisco Monterde opinó en su columna:

La abundancia de público en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, al presentarse Waldeen en su primer concierto de danzas en esta nueva temporada, demuestra elocuentemente que los espectadores fieles acudieron llevados por el deseo de renovar las emociones estéticas que ella les ofreció durante sus anteriores permanencias entre nosotros.

Quienes la aplaudieron desde su primera actuación, recordarán que esta singular bailarina vino a México en compañía de Michio Ito, hará cinco años y desde entonces se destacó del conjunto que encabezaba el excelente bailarín japonés.

He aquí a una mujer que es, ante todo, artista; una artista inconforme, reñida con los pasos clásicos repetidos por las danzarinas desde los días del romanticismo, en que las figuras de ballet decidieron elevarse sobre las puntas de los pies, como si estuviesen apenas en contacto con la tierra y con la realidad humana, a veces risueña y casi siempre dolorosa.⁷⁶

En aquel momento cultural de nuestro país, la crítica especializada en danza era sumamente pobre; no obstante, en la década de los treinta algunos comentaristas de espectáculos teatrales eran escritores o literatos y poseían una cultura general o en otro de los campos artísticos, lo que les permitía tener una visión general más o menos acertada. Tal era el caso de Francisco Monterde, literato destacado, cronista y poseedor de una amplísima cultura, cuyas crónicas nos acercan a la actuación de nuestra maestra y artista y nos

⁷⁵ Arturo Rigel, "Waldeen, creadora de danzas", *op. cit.*, pp. 18-19.

⁷⁶ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, México, 19 de febrero de 1939, s/p.

ofrecen, más allá de un simple comentario informativo, una sabrosa y sustanciosa versión del espectáculo:

Waldeen, sin dejar de ser plásticamente armoniosa, no es una bailarina que trate de seducir, ante todo, con la belleza corporal y con languideces puramente femeninas, fundidas las piernas en un solo perfil —como en una cauda de sirena— las afirma, separadas, en geometría de compás, sobre la tierra.

A la coquetería del gesto que implora caricias, prefiere los enérgicos y convincentes ademanes que asombran o las patéticas actitudes de una imprecación desoladora.⁷⁷

Tras la segunda actuación de Waldeen, Monterde escribió en su misma columna una original reseña, con su personal versión de dos diferentes artistas de la danza, que confrontaron ante el público capitalino sus personalidades: Waldeen y la bailarina española Asunción Granados:

Con dos días de diferencia han actuado en la sala de espectáculos del Palacio de Bellas Artes dos bailarinas que entienden la danza de diverso modo cada una, Asunción Granados y Waldeen.

La proximidad entre una y otra actuaciones —la postrera de aquélla, la segunda de ésta— permiten abarcarlas casi al mismo tiempo, como dos figuras vestidas, por un capricho, de manera diferente (la moda lo permite), pero situadas en el mismo paisaje.

Mejor que un paralelo imposible o que una comparación, también imposible, se imponen los recursos del diálogo, para hablar de una y otra, según las preferencias de los espectadores, si se supone como posible el encuentro y la conversación entre dos admiradores.

El primero diría: prefiero a Asunción Granados por garbosa y castiza, porque se sitúa dentro de la tradición del baile español, alegre y lleno de sonoridad como las castañuelas con que se acompañan las bailarinas.

Respondería el segundo: Waldeen encarna, para mi gusto, el espíritu moderno, sobrio, innovador. Es una bailarina que logra, en sus pasos, realizar plásticamente lo que apenas han entrevisto algunos pintores audaces.

—Asunción Granados sabe ser mujer y vestir con boato, con esa suntuosidad que apenas se ve ya en los cuadros de época.

—Waldeen sabe despojarse hasta de sus preocupaciones femeninas, en cuanto a sus vestidos, son sobrios, sin llegar a esa desnudez provocadora, apenas velada por gasas de otras bailarinas.

⁷⁷ *Idem.*

—¿Ha visto Ud. cómo Asunción Granados se adueña del escenario, pasea por él como una reina, sin ver, pero sintiéndose vista por todas y por todos?

—Waldeen produce la impresión de que podría bailar lo mismo si se hallara sola; sola y en una cámara oscura, siguiendo la melodía de la música que interpreta.

—Asunción Granados remata cada baile con un movimiento lleno de arrogancia.

—A Waldeen le basta inmovilizarse en la actitud final, como una estatua animada por un soplo de música que, al cesar aquélla, volviera a ser estatua.

—Para Asunción Granados, para sus danzas españolas, para el sonoro punteo de su guitarra, imagino como fondo adecuado uno de esos pórticos platerescos de los edificios coloniales.

—Yo retrataría a Waldeen proyectando su silueta sobre el perfil moderno de un rascacielos. Sus actitudes estarían de acuerdo con los ángulos y las perpendiculares prolongadas ambiciosamente hacia la altura. O más bien sola, porque su arte le basta para sugerir lo moderno, que piensa en lo futuro, sin olvidar a Grecia.

Y la conversación podría continuar, interminable por esos rumbos opuestos, como los que tomarían al despedirse los dos interlocutores.⁷⁸

Waldeen permaneció algunos meses en nuestro país, en los cuales se relacionó con el mundo cultural y artístico que tanto le había interesado. Conoció a Diego Rivera, Siqueiros, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Xavier Guerrero, Gabriel Fernández Ledesma; se dejó conducir, se dejó llevar por ellos a todos los rincones del país; con frecuencia afirmaba que habían sido sus maestros, sus guías para conocer la profundidad del arte mexicano. Agregaba que compartían el deseo de saber, de redescubrir la raíz de su cultura; los artistas mexicanos también la estaban buscando.

Sin saber que "la hechicera, tierra mexicana" la detendría para siempre, Waldeen había planeado ofrecer solamente algunas actuaciones en nuestro país; pero recibió un ofrecimiento de Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP, para constituir y dirigir la que sería la primera compañía oficial de danza moderna, con el enorme atractivo de conjuntar a un grupo de jóvenes estudiantes de la danza, enseñarles su técnica y conformar un programa con obras suyas. Su gran entusiasmo por la cultura y el arte mexicanos, y en especial la gran eferescencia del ambiente

⁷⁸ Francisco Monterde, "Teatros", en *El Universal*, tercera sección, México, 5 de marzo de 1939, p. 1.

artístico, pesaron grandemente en favor de su decisión. De los primeros momentos de aquella experiencia escribiría cuarenta años después:

En 1939 regresé a México para quedarme, para entrelazar mi vida con México y con su gente, para luchar por crear la Danza Moderna Mexicana. Hay que entender que cuando yo llegué no había danza, había un poco de danza española, un poco de ballet clásico muy mal enseñado, pero poco. Y habían hecho algunos intentos, bajo la tutela de Carlos Mérida, para recopilar y analizar algo de las danzas folclóricas, pero era un inicio que quedó, como siempre en México muchas cosas espléndidas, en el olvido, cuando cambian los sexenios.⁷⁹

El compromiso: la creación del Teatro de las Artes y su escuela

Como ya se dijo, en los primeros meses de 1939 Waldeen fue invitada por el Departamento de Bellas Artes de la SEP para conformar la primera compañía de danza moderna mexicana, la que llevaría el nombre de Ballet de Bellas Artes. Al mismo tiempo, un grupo de artistas mexicanos y extranjeros a los que se sumó Waldeen planeaba, desde el año anterior, la creación del Teatro de las Artes. La idea había sido bien acogida por el Sindicato Mexicano de Electricistas e incluía no sólo la presentación de distintos espectáculos, sino la creación de una escuela de arte para trabajadores. El proyecto fue encabezado por Seki Sano, maestro y director de teatro de origen japonés, de la escuela de Stanislavski, discípulo y ayudante de Meyerhold, con una amplísima experiencia en ese terreno. Por ese tiempo, los dirigentes del Sindicato Mexicano de Electricistas construían un teatro en su sede de la calle de las Artes.

En su primer *Boletín*, fechado el 22 de mayo de 1940, el Teatro de las Artes publicó las bases sobre las cuales funcionaría: no era un experimento teatral cualquiera, sino el primer intento serio de establecer en nuestro país el verdadero arte teatral, "nutrido en todas las fuentes de la cultura universal, y con una valiente postura hacia el futuro".⁸⁰ En esa publicación destacaba una frase que haría suya el Ballet de Bellas Artes: se luchaba por "...la creación de un nuevo teatro, nacional en su espíritu y de hecho: pero internacional en su alcance".⁸¹

⁷⁹ Omar Galindo, *op. cit.*, s/p.

⁸⁰ Teatro de las Artes, *Boletín de Información*, núm. 1, México, mayo de 1940, s/p.

⁸¹ *Idem*.

En el *Boletín* se respondía a las preguntas: ¿qué es el Teatro de las Artes, quiénes lo forman, qué es la Escuela del Teatro de las Artes? En primer lugar se mencionaban los principios sobre los que se trabajaría:

En su Declaración de Principios, firmada por sus fundadores el primero de agosto de 1939, el Teatro de las Artes declara terminantemente: que pertenece al pueblo de México; que existe como expresión ingente e inaplazable de la vida del pueblo mexicano, en su lucha por la defensa de la cultura y la democracia; que es un teatro que nace libre del mercantilismo y de las tareas que han impedido hasta ahora el desarrollo saludable de un verdadero teatro del pueblo en este país. El Teatro de las Artes nace libre de todos los vicios del teatro formalista, libre de naturalismo o de realismo trivial, libre de esa cursilería en que ha degenerado el viejo teatro español, exento de esa absurda mezcla de "folklore" y pochismo que se observa en ciertas manifestaciones del arte teatral mexicano contemporáneo.⁸²

Entre quienes conformaban e impulsaban la creación del Teatro de las Artes se encontraban:

Gabriel Fernández Ledesma, pintor distinguido, conocedor del folklore plástico de México, y Xavier Guerrero, notable pintor mexicano, quienes están activamente dedicados a nuestra escenografía; Miguel Covarrubias, famoso pintor mexicano, quien trabajará también con nosotros; Silvestre Revueltas y Rodolfo Halffter, distinguidos compositores contemporáneos, y Jesús Durón, conocido pianista, quienes están encargados de nuestra Sección de Música; Germán Cueto, escultor y uno de los iniciadores del teatro Guiñol en México, quien dirige nuestra Sección de Títeres; Waldeen, renombrada bailarina y profesora de danza, quien se encarga de nuestra Sección de Danza; Seki Sano, conocido director de escena, discípulo y ayudante del famoso Meyerhold, quien escenificará las obras de nuestro repertorio.⁸³

La sede del Teatro de las Artes y su Escuela estarían en el edificio del Sindicato Mexicano de Electricistas, en la calle de las Artes número 45. Seki Sano, poseedor de una gran visión teatral y de muchos conocimientos, había convencido a las máximas autoridades del sindicato para modificar el plan arquitectónico original, con el objeto de hacerlo más funcional y contemporáneo, por lo cual su inauguración se había pospuesto. Sin embargo, la Sec-

⁸² *Idem.*

⁸³ *Idem.*

ción de Títeres había hecho su debut el 25 de diciembre de 1939, aniversario de la fundación del sindicato, y mantenido representaciones mensuales desde esa fecha. La Sección de Actores, ya constituida, había tenido que acogerse al ofrecimiento del jefe de la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, Armando de María y Campos, de que se utilizara para las clases una sala dentro de las instalaciones de aquella jefatura, en el Palacio de Bellas Artes. Con ello, según el *Boletín*, se iniciaría el primer curso de la Escuela del Teatro de las Artes, con una duración de seis meses, al término de los cuales se presentarían los trabajos realizados en la inauguración del teatro sede. Se daba información completa sobre dichos cursos y las técnicas que se emplearían para la formación de los nuevos actores. En cuanto a la Sección de Danza, se daba a conocer lo siguiente:

Como ustedes probablemente ya saben, los miembros de nuestra Sección de Danza han venido trabajando diariamente con todo entusiasmo, bajo la dirección de la connotada bailarina Waldeen, por varios meses. Recientemente, a invitación del Sr. Celestino Gorostiza, jefe del Departamento de Bellas Artes, nuestra Sección de Danza ha decidido participar en la nueva organización del Ballet de Bellas Artes. La nueva compañía de ballet está formada, por lo tanto, por bailarines recomendados por el Departamento de Bellas Artes, así como por miembros de nuestra Sección de Danza. El nuevo Ballet de Bellas Artes está bajo la dirección de un Consejo Artístico, que lo integran el Sr. Celestino Gorostiza como Presidente, Waldeen como Coreógrafa, Silvestre Revueltas como Consejero Musical, Gabriel Fernández Ledesma como Consejero Escenográfico y Seki Sano como Director de Escena; estos cuatro últimos son miembros del Teatro de las Artes.⁸⁴

Entre tanto, el plan de entrenamiento para los miembros de la Sección de Danza del Teatro de las Artes estaba conformado por los siguientes cursos:

1. Técnica de ballet clásico.
2. Bases fundamentales sobre la técnica contemporánea de la danza.
3. Formas y estilos históricos de la danza en los siglos XIV a XIX.
- 4. Estudio del ritmo y percusión para la danza.
5. Danza folklórica mexicana y extranjera.
6. Estudio de los elementos para la composición de la danza.

Así pues, el surgimiento del Ballet de Bellas Artes estuvo estrechamente ligado con la construcción del Teatro de las Artes y su proyecto artístico. Ambas instituciones estaban formadas por los mismos artistas y susten-

⁸⁴ *Idem.*

taban iguales principios. Los jóvenes estudiantes que participaban en los dos proyectos se encontraron con los mejores maestros que en aquel momento existían en nuestro país; por lo mismo, los proyectos, tanto en el área del arte teatral como en la dancística, eran sólidos y prometían generosamente un futuro a una fértil generación de jóvenes deseosos de aprender.

Posteriormente, Waldeen recordaba: "...regresé a México para quedarme [...], para luchar por crear la Danza Moderna Mexicana, en colaboración con artistas mexicanos que compartían mi sueño, como Silvestre Revueltas, Efraín Huerta, Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos, Xavier Guerrero, Blas Galindo y muchos más".⁸⁵

Sabía que se enfrentaría a un designio desconocido, que entraría a un camino nunca antes transitado por la danza de México, dispuesta a crear algo nuevo, porque ella misma, a partir de sus propias experiencias, la construiría, haciéndola germinar desde su personal concepto de movimiento, con su voluntad de creación. Así lo expresó: "Llegaba el momento de entrar al Laberinto, al oscuro sendero sinuoso donde nadie antes me había precedido; iluminado a ratos por soles y estrellas que fulguraban y se hundían como mundos agonizantes: otras edades, otros artistas, otras creaciones..."⁸⁶

Waldeen dejó entre líneas, sin gana de explicarse, aquella emoción extraña de ser atraída por un destino que no le pertenecía y sin embargo deseaba; que no había concebido y sin embargo elegía sin resistencia, cediendo a los prodigios de un mundo que, pleno de nuevas sensaciones, le auguraba:

Una vez más reaparece la Madre oscura para abrazarme: Coatlicue, envolviéndome en recuerdos que no me pertenecen, moviendo mis sentidos y mi imaginación con sus pródigos frutos y flores, su cempasúchil, su pitahaya y el canto del ceniztle, mientras el legendario quetzal ciega con su ardiente plumaje [...]

Penetrar este laberinto es estar consciente de que la exploración conducirá a la creación, que hay todo un mundo por ganar o perder; que la imaginación posee más resistencia que la carne o la voluntad inconstante, pero que las tres deben fundirse en una sola entidad inexpugnable, persistente, imposible de desviar o derrumbar...⁸⁷

⁸⁵ Waldeen, *La danza. Imagen...*, op. cit., p. 144.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 144-145.

Buscaba ser ella misma y sin repetirse, sin trasponer nada que no le perteneciera; empezar nuevamente a crear, pero ahora a través del mito misterioso de una cultura milenaria: "No debe haber aquí injerto alguno; es posible esparcir el polen, pero el trasplante marchitaría la raíz. Transmutar, metamorfosear, sí, pero superimponer, no. Mi talismán: un Quetzalcóatl de jade, con su tersa piedra arcaica que llenaba la palma de mi mano, transmitiéndome su sabiduría sobre la vida y el arte".⁸⁸

Waldeen había decidido entrar al "laberinto", segura de encontrar otra danza mexicana. Había asumido el compromiso y el reto que Coatlicue, las pitahayas, los cenizontles, el quetzal milenario y un grupo de artistas de la música y la plástica mexicana le habían lanzado.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 145.

CAPÍTULO II

La creación: una danza moderna mexicana

*La danza [...] conciencia simbólica [...] lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad...*⁸⁹

Waldeen

El Ballet de Bellas Artes: dirección artística de Waldeen

WALDEEN INICIÓ SUS ACTIVIDADES COMO DIRECTORA ARTÍSTICA DEL BALLET DE Bellas Artes en los últimos meses de 1939, nombrada por el maestro Celestino Gorostiza. Compartía la dirección con un consejo artístico formado por: Celestino Gorostiza, presidente; Silvestre Revueltas, consejero musical; Gabriel Fernández Ledesma, consejero escenográfico, y Seki Sano, consejero de escena y producción.

Como primer paso, el consejo estableció los objetivos y propósitos que debía perseguir la compañía, similares a los del Teatro de las Artes: "El Ballet de Bellas Artes trata de cristalizar la vida y las aspiraciones de México por medio de la danza. [...] se propone crear una danza nueva y sana, con significado vital para el pueblo de México; una danza nacional en espíritu y forma, pero universal en su alcance".⁹⁰

Por otra parte, se planteaba como meta "la creación y desarrollo de un movimiento coreográfico mexicano, libre tanto de falso folklorismo, como de ideas y formas importadas e impuestas al público [...] sin arraigo en nues-

⁸⁹ Waldeen, *La danza. Imagen...*, op. cit., p. 65.

⁹⁰ Programa de mano del Ballet de Bellas Artes, bajo la dirección de Waldeen, México, Palacio de Bellas Artes, 23 de noviembre de 1940.

tra cultura".⁹¹ Se proponía recoger en su repertorio la herencia de México en el campo de las artes; utilizar la técnica universal de la danza, creada tanto en el pasado como en el presente; incluir obras extranjeras clásicas y contemporáneas que por su contenido humano contribuyeran al desarrollo de nuestra cultura y al estímulo artístico de las nuevas generaciones de bailarines mexicanos; y finalmente, iniciar "el verdadero camino de la danza mexicana".⁹²

La conformación de la compañía

Durante algunos meses Waldeen buscó, en todas las academias y escuelas de danza de la ciudad de México, los elementos con los cuales emprender la tarea que se le había encomendado. A la pregunta *¿cómo obtuvo sus alumnos?*, contestó: "...busqué por todos lados. Fui con Estrella Morales, ella tenía una escuela, había estudiado con Fokine en Nueva York, o con Mordkin, no recuerdo [...] Era muy mediocre, pero aun allí conseguí las más de las muchachas; allí obtuve a Guillermina Bravo y a tres o cuatro más".⁹³

Estrella Morales había sido maestra en la Escuela Nacional de Danza y en el ambiente se le consideraba una excelente educadora de ballet clásico. Como tantos otros maestros de la Escuela Nacional de Danza, había roto con Nellie Campobello, entonces directora de esa escuela, y se había dedicado a la enseñanza privada en uno de los salones de un Centro Femenil Deportivo ubicado en la calle de Tlaxcala, en la colonia Roma. Muchas de las alumnas de la Escuela Nacional de Danza habían salido huyendo de ésta, al igual que un gran número de maestros, siempre en conflicto con el autoritarismo de la directora, y se habían incorporado a las clases privadas que impartía Estrella Morales. De esta maestra no se sabía más que se había educado en Estados Unidos; que era hermana de la gran pianista Angélica Morales; y que ambas eran hijas de otra estupenda pianista, quien siempre acompañaba las clases de danza de su hija Estrella y debía soportar el mal carácter de ésta. Morales impartía una técnica rígida de danza clásica y en aquellos años estaba considerada como la mejor maestra de México.

En su academia Waldeen encontró a varias exalumnas de la Escuela Nacional de Danza, entre ellas Guillermina Bravo, Josefina Lavalle y Laura Vega, a quienes seleccionó para el elenco de la compañía. Otros elementos

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*

⁹³ Anadel Lynton, *op. cit.*

llegaron por diferentes caminos, interesados en incorporarse a una compañía estable de danza moderna. Tal fue el caso de Magda Montoya y Sergio Franco, quienes hacía varios años se desempeñaban como solistas y gozaban de reconocimiento y bastante éxito en el campo profesional.

Otra de las academias que Waldeen había visitado para reclutar a sus posibles bailarines había sido la del maestro Hipólito Zybin. Éste, maestro de danza de origen ruso, había sido solista del Teatro Imperial de San Petersburgo. Llegado a México con la compañía de Ópera Privée, que realizaba una gira por países americanos, posiblemente pensó en el futuro que podría tener la danza en este país y decidió permanecer en él. Alumno de Delsarte, soñaba con la creación de una escuela de danza donde se combinara la enseñanza del ballet con la de la danza expresiva o libre, a lo que él llamaba Escuela de Plástica Dinámica. En 1930 Zybin se relacionó con algunos funcionarios de la SEP, a quienes planteó su proyecto, que finalmente fue aprobado. La Escuela de Plástica Dinámica se estableció durante el siguiente año, con la participación de otros maestros mexicanos y extranjeros radicados en nuestro país. Ésta sería el primer intento de reglamentar la enseñanza de la danza y, aunque su establecimiento no acabó por consolidarse, constituyó el antecedente inmediato del primer plantel oficial de enseñanza de la danza, dependiente de la SEP: la Escuela Nacional de Danza, instituida en 1932.

El maestro Zybin se enfrentó a los consabidos problemas de cambio de autoridades y criterios y, aunque se incorporó a la nueva escuela, la dejó poco tiempo después para instalar su academia particular.

Waldeen consideraba que la enseñanza en esta academia, así como la que se impartía en la Escuela Nacional de Danza y en todas las demás que había visitado, padecía de una "mediocridad dolorosa".⁹⁴ Lamentaba que no se hubiese encauzado debidamente el talento de los jóvenes estudiantes.⁹⁵ No obstante, se propuso iniciar la tarea encomendada con el grupo que había seleccionado aquí y allá.

Celestino Gorostiza ofreció a los elementos dispuestos a ingresar a la nueva compañía y que no hubiesen terminado sus estudios en la Escuela Nacional de Danza, un examen a título de suficiencia para obtener el grado de profesor de danza, validando los conocimientos adquiridos fuera de la escuela oficial. Dicho examen se realizó el 5 de septiembre de 1940.⁹⁶ Con-

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ Seguramente Waldeen no tuvo la oportunidad de conocer a profundidad el proyecto que Hipólito Zybin presentó a la SEP sobre la Escuela de Plástica Dinámica. Éste contenía múltiples coincidencias con las ideas de ella sobre la danza y su proceso educativo.

⁹⁶ Fungieron como sinodales Francisco Domínguez, Linda Costa, Waldeen y Armando de María y Campos. Las alumnas examinadas fueron Dina Torregrosa, Josefina Lavalle, Laura Vega

siderando que el nivel de la educación dancística en nuestro país era muy bajo, Waldeen se propuso mejorar la calidad del entrenamiento, lo cual le ocupó varios meses.

Al constituirse la compañía, el Departamento de Bellas Artes asignó un salario de 500 pesos a su directora; los artistas que colaboraban con las escenografías y la música percibirían entre 500 y 1 000 pesos. A los bailarines sólo se les daba una pequeña gratificación por las funciones, y desde luego los gastos de montaje de las obras quedaban a cargo de la institución.⁹⁷ La mayoría de las bailarinas seleccionadas eran muy jóvenes, de clase media, y todavía vivían con sus familias; no así los varones, quienes tampoco percibían un salario fijo o permanente. Sin embargo, se consideraba que los bailarines recibían una enseñanza gratuita y se entrenaban en una nueva rama de la danza desconocida para ellos, pues su formación, buena o mala, consistía fundamentalmente en la técnica del ballet clásico.

El salón de ensayo y las normas disciplinarias

El Ballet de Bellas Artes se preparaba para su primera presentación sin prisa, pero bajo una severa disciplina de seis a ocho horas de trabajo cotidiano. Waldeen y sus colaboradores se reunían en fatigosas juntas para intercambiar ideas y propuestas. Poco a poco se iba esbozando el proyecto de trabajo. Mientras tanto, ella se afanaba con sus alumnas tratando de mejorar su técnica dancística, aunque también ponía énfasis en la teoría y en sus convicciones humanistas del arte. ¿Cómo se explicaría, si no, la profunda pasión por el arte de la danza que despertó en esos muchachos y muchachas?

El lugar de trabajo se encontraba en el interior del Palacio de Bellas Artes. Para llegar a él se cruzaba por un amplísimo y largo salón de pulida y limpia duela, situado en el quinto nivel. En el piso se encontraban, la mayor parte de las veces, larguísimas tiras de papel cuidadosamente pegadas hasta completar una enorme superficie. Trabajaban sobre ellas algunos empleados de foro o bien pintores profesionales, quienes bosquejaban dibujos para algún telón de fondo. Otras veces permanecía vacío. En el recodo, a la izquierda, estaba el amplio salón de ensayo, que tenía una duela espléndida sobre la

y Lourdes Campos. Los títulos fueron avalados por la SEP y firmados por el titular de ésta, licenciado Gonzalo Vázquez Vela; por el director del Conservatorio Nacional de Música, Adalberto García de Mendoza, y por el maestro Celestino Gorostiza. Quedaron registrados bajo el número 112 fojas, núm. 57 del libro respectivo, el 5 de noviembre de 1940, dando fe Celestino Gorostiza, quien cumplía con su promesa.

⁹⁷ Anadel Lynton, *op. cit.*

cual se deslizaban los bailarines sin contratiempo alguno, y cuyas ventanas se abrían a la hermosa Alameda Central.

En la parte izquierda del salón, una pequeña escalera terminaba en un *mezzanine* que servía de vestidor. Allí se había dispuesto una serie de casilleros olorosos a maderas finas —seguramente expropiados a la Escuela Nacional de Danza— para que las bailarinas guardaran su ropa.⁹⁸

Para los ensayos, Waldeen había previsto una serie de ritos y reglas, muchos de ellos más de fondo que formales. La primera y más importante regla: el uso del pie descalzo. Romperla constituía un grave desacato a la danza moderna, pues ella contenía el símbolo liberador de la nueva danza: el *ino!* a la zapatilla.

Obviamente, se exigía, con rigor, puntualidad y asistencia. Durante los ensayos, cuando Waldeen corregía las partes montadas, pero especialmente cuando estaba creando, un silencio casi místico y una atención absoluta debían reinar en el salón de clase. Quien no observara esta regla podía ser fulminada por la penetrante mirada de los hermosos ojos verde-azules de Waldeen.

Otra regla primordial era la austeridad del traje de ensayo. Los colores pastel, los olanes y los tules habían sido cambiados por un sobrio uniforme: un *payasito* encima del cual se usaba una falda larga hasta el tobillo, ligeramente circular, toda abierta del lado izquierdo, ambos de color vino.

La técnica utilizada para el entrenamiento

Waldeen entrenaba a sus bailarines con su personal concepción del movimiento, es decir, de su estilo dancístico, aunque en el trasfondo utilizara la base de su técnica de ballet, con la que inició su formación. Había suprimido el uso de la barra, no así los términos del ballet clásico.

La clase de técnica —que naturalmente era diaria— se iniciaba con una sección en el centro con *demi-pliés* en gran segunda combinados con alargamientos de torso, cuartos de círculo, medios y círculos completos en los que se incluían los brazos y la pelvis; se continuaba con *grands pliés* y otros ejercicios, antes de abordar el trabajo de suelo.

Waldeen formulaba su plan de clase sobre uno o dos motivos de movimiento, los que utilizaba a manera de tema, elaborándolos, transformándolos, manipulándolos durante el desarrollo de toda la clase. Seguía un proce-

⁹⁸ La Escuela Nacional de Danza tenía su sede en el cuarto piso del mismo edificio, el que ocupaba totalmente.

so similar al de una clase de ballet, es decir, partía de pequeños y *grands pliés*, pasaba por *adagios*, grandes extensiones, etcétera, hasta terminar con pequeños y grandes saltos en combinaciones con caídas. En el proceso agregaba el trabajo de suelo y desde luego la enseñanza de la contracción, la que concebía de una manera diferente a la de Martha Graham, posiblemente menos técnica, menos precisa desde el punto de vista muscular, aunque más ligada con la sensación emotiva. Para Waldeen la contracción podía incluir al torso completo o sólo parte de él, seccionado en hombros, pecho y pelvis. Más que la concentración de energía, utilizaba el hundimiento del pecho el cual, en consecuencia, se resolvía en una línea curva de la espalda; otras veces, sólo el desplazamiento hacia adelante de la pelvis o de los hombros, los cuales, como resultado en este caso, arrastraban la parte superior del tórax y la espalda. Menos preocupada por adentrarse en el detalle del manejo muscular o en la forma precisa de utilizar la energía para realizar una contracción, le interesaba que se mostrara la sensación emotiva y la imagen resultante en la interpretación, la que generalmente asociaba con sentimientos intensos de angustia o dolor.

Principios de movimiento que postulaba Waldeen

Concebía al movimiento como un *fluir* continuo en el que cada gesto se construía como consecuencia lógica del anterior; cada movimiento brotaba del que lo antecedía, en el cual estaba contenido. Rompía esta continuidad cuando conscientemente deseaba introducir un contraste; entonces “des-tejía” los movimientos en sentido contrario.

Consideraba que todo movimiento debía iniciar con un impulso, como germen primario, el que partía fundamentalmente desde el centro del cuerpo y hacia afuera de él, incluyendo a los diferentes segmentos corporales —como si un fluido eléctrico lo recorriera— hasta llegar a la extremidad elegida para finalizar el gesto, el cual por lo general terminaba remarcado con un acento.

En su lenguaje dancístico la pose no estaba superpuesta, más bien era una detención momentánea en el curso del movimiento, el cual continuaba —después de la pausa— su camino lógico, hasta sus últimas consecuencias.

Daba primordial importancia al manejo de los brazos, los que jamás se movían por sí mismos, sino siempre como consecuencia del impulso central del cuerpo.

Como Isadora Duncan, decía que la fuente de todo movimiento radicaba en el impulso que origina la acción, el cual está enclavado potencialmente en las entrañas mismas de nuestro centro corporal. Todo movimiento

que no siguiera este principio-ley era vacío de intención, superficial y vano. El movimiento debía partir del centro hacia afuera, como un resultado lógico de ese impulso interior, nunca del exterior. Esto es, el más mínimo movimiento de las extremidades, aun de las yemas de los dedos, debía tener su condición, su razón, su causa, en el centro del cuerpo. Si faltaba ese impulso central, también se carecía de vida.

Afirmaba que la fuerza o impulso vital debía estar condensado en ese centro como una fuerte carga dinámica capaz de desarrollar la energía necesaria para potenciar el movimiento hacia cualquiera de los puntos periféricos del cuerpo. El movimiento así concebido se traduciría en una forma dinámica en la que la fase transcurrida contendría en su interior la indicación latente del nuevo movimiento que debía surgir. De esta forma se pretendía la sucesión lógica, en cadena, de los movimientos enlazados unos a otros por el impulso motor del punto central o "plexo solar" (Duncan).

Aunque no lo llamara así, Waldeen utilizaba con frecuencia el movimiento en sucesión,⁹⁹ especialmente el que involucraba al cuerpo en su totalidad, incorporando la acción poco a poco y por segmentos corporales. Partiendo de una cuarta cerrada, lo iniciaba en la rodilla, continuando con pelvis, cadera, torso, hombro, cabeza, antebrazo, codo, brazo, mano, dedos, etcétera, en una posición lateral que daba al movimiento un estilo característico de la época. Es posible que Waldeen, conscientemente o no, haya asimilado de modo personal la idea de Isadora de que todo movimiento, pose o ritmo que no se desarrollara o no tuviese la posibilidad de desarrollarse en una acción subsecuente era una "expresión de degeneración, de muerte viva".¹⁰⁰

Con frecuencia incorporaba en sus creaciones el golpe en el piso, ya fuese con toda la planta —siempre descalza— o con el metatarso, lo que daba a su danza una sensación terrena y dinámica. El golpe en el piso es una característica que se encuentra también en la escuela alemana.

En general Waldeen prefería ceder a la fuerza de gravedad que ir en contra de ella, aunque le gustaba combinar pequeños movimientos rápidos y ligeros a manera de *allegro*,¹⁰¹ en especial cuando interpretaba obras de compositores clásicos.

⁹⁹ En la sucesión se da énfasis al flujo, al movimiento trasladado que puede ir de un individuo a otro, de un movimiento a otro, o de un sector de un grupo a otro. Movimientos nuevos surgen antes de que los precedentes hayan alcanzado su terminación. (Paul Love, *Terminología de la danza...*, op. cit., p. 115.)

¹⁰⁰ Isadora Duncan, citada en *Ibid.*, p. 86.

¹⁰¹ Se da ese nombre a la tercera sección de la clase de ballet clásico, en la cual se encadena una serie de movimientos pequeños, los que deben ser ejecutados con gran ligereza y velocidad, condición en la que estriba su dificultad.

Otra de las características fundamentales de su movimiento era el uso del acento en las manos, el puño cerrado y el golpe de éste sobre el piso.

En su estilo de movimiento incluía de modo preponderante los cambios de dinámica, con lo cual conseguía una gran variedad en las calidades del mismo, contrastes, momentos climáticos y determinados énfasis en la sucesión de movimientos, manteniendo así el interés del espectador; recurrió a los que acudía para lograr ciertos efectos, fuese consciente o intuitivamente.

Usaba el espacio en todas sus dimensiones, siempre y cuando sirviera a su intención o a la motivación de su danza; igualmente, todos los grados de la dinámica,¹⁰² la cual imaginaba como un abanico de posibilidades del que seleccionaba sin discriminar, siempre que fuera la forma más apropiada, según su propia sensibilidad, para los fines de su creación. Poseía profundos conocimientos y una gran sensibilidad musical. En sus obras la música jugaba un papel primordial; creaba para y con la música, se dejaba llevar por ella. "Fraseaba"¹⁰³ la danza en armonía con la música, con lo cual lograba la interrelación música-danza.

Waldeen incorporaba en su técnica todos sus conocimientos sobre el movimiento, los del ballet clásico, la técnica derivada de la escuela alemana con la que había tenido contacto a través de Kreutzberg e Ivonne Georgi, la influencia japonesa de Michio Ito y el resultado de su afanosa exploración creativa de diez años.

Con el tiempo, sus conceptos teóricos y estéticos sobre la danza y el arte en general no cambiaron sustancialmente; los fue profundizando y enriqueciendo en su acercamiento a las ideas de otros estudiosos. Siempre se preocupó más por el hecho creativo, convencida de que la verdad de la danza no se encontraba en sistemas metódicos de movimiento, los cuales, en su opinión, negaban los principios fundadores de la danza moderna. La verdadera danza, decía: "Se sueña en la vigilia; es la fusión entre el ser interior y el mundo exterior, es conciencia simbólica que utiliza sus símbolos para transfigurar los sentidos —la percepción sensorial de este mundo—, en un lenguaje corporal capaz de comunicar un sentido transmutado de la realidad: la unificación de Eros dionisiaco y la visión de nuestro cuerpo integrado con el universo..."¹⁰⁴

Afirmaba enfáticamente que la técnica no era un fin, sino el medio para expresar ideas y sentimientos. De ahí que diera mayor importancia al

¹⁰² Grados relativos de fuerza y suavidad con que se ejecuta un movimiento.

¹⁰³ Respetaba las frases musicales haciéndolas coincidir con las dancísticas, tanto en su estructura métrica como en la intención de musicalidad.

¹⁰⁴ Waldeen, *La danza. Imagen...*, op. cit., p. 65.

momento creativo que al entrenamiento muscular. Explorar el lenguaje de cada parte del cuerpo, decía, desarrolla el músculo, no la repetición constante de un mismo movimiento. Señalaba que la técnica se construye mediante la exploración de un motivo, de sus elementos desplegados hasta sus últimas consecuencias.¹⁰⁵

En su opinión, en la década de los cuarenta en nuestro país no se conocía la técnica clásica y se enseñaba incorrectamente; lo que se hacía en la Escuela Nacional de Danza o en la de Miss Carrol "era un horror, un atentado, malo y cursi".¹⁰⁶

No obstante las discrepancias e intrigas desatadas en su contra, Waldeen continuó empeñosa en la preparación de la primera temporada de la compañía a su cargo.

Los grandes artistas que colaboraban como creadores y maestros en el trabajo cotidiano

Los artistas que participaban con Waldeen, Hernández Moncada,¹⁰⁷ Blas Galindo¹⁰⁸ y Silvestre Revueltas,¹⁰⁹ asistían cotidianamente a clases y ensayos, por curiosidad de presenciar los momentos de la creación dancística y la forma en que era abordada por Waldeen, y para mostrar los avances de sus creaciones musicales. Sin ocuparse de los visitantes, ella proseguía con el ensayo, hacía correcciones o indicaba los movimientos que debían hacer los bailarines que la seguían afanosos.

Recuerdo a Hernández Moncada serio y distante. Su presencia en el estudio no era menos frecuente, ya que tuvo a su cargo la dirección de la orquesta, además de la composición de la música para el ballet *Procesional*,

¹⁰⁵ Josefina Laval, entrevista con Waldeen, inédita, Cuernavaca, Morelos, 11 de febrero de 1992.

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ Músico y compositor, nacido en Jalapa, Veracruz, fue director de la Academia de Ópera. Escribió música para ballet y realizó la reorquestación de *La coronela* de Silvestre Revueltas, arreglada por José Limantour.

¹⁰⁸ Compositor jalisciense (n. 1910), formó el grupo de los cuatro junto con Salvador Contreras, Daniel Ayala y José Pablo Moncayo. Compuso muchas obras para ballet desde 1940, la primera para Anna Sokolow, *Entre sombras anda el fuego*, y para Waldeen la *Danza de las fuerzas nuevas*. En 1947 creó la música para el ballet *El zanate* de Guillermina Bravo y en los años cincuenta *La manda* de Rosa Reyna, entre otras.

¹⁰⁹ Compositor y violinista (1899-1940) nacido en Santiago Papasquiari, Durango. Uno de los compositores mexicanos más prolíficos, a pesar de su corta vida. Fue subdirector de la Orquesta Sinfónica de México en 1928, fundada por Carlos Chávez. Considerado el compositor más genial nacido en México. Creó la música de *La coronela*, su obra póstuma e inconclusa.

con el que se abría el programa. Dirigió la primera versión de *La coronela* con la orquestación de Candelario Huízar.

Siempre risueño y joven todavía, Blas Galindo iba y venía con paso ligero y alegre con sus papeles bajo el brazo. Mostraba complacido los adelantos de su obra a Waldeen, la cual tocaba en el piano Salvador Ochoa en una lectura a primera vista. Este pianista acompañaba habitualmente los ensayos,¹¹⁰ descifrando las partituras para piano que semana con semana los diferentes compositores iban creando y ofreciendo a Waldeen para su discusión o aprobación.

En ocasiones se veía la figura impresionante de Revueltas —físicamente de la misma estirpe que Balzac y Dumas, dice Octavio Paz—, sentado frente a los ejecutantes con las manos entrelazadas sobre la pronunciada curvatura de su vientre, la mirada fija, penetrante, enmarcada por la belleza de su cabellera, tratando de interpretar la estética o el sentido del lenguaje creado por Waldeen con su movimiento, o quizá sólo admirando su honda belleza.

Impresionaba Julio Castellanos,¹¹¹ cuya personalidad misteriosa lo hacía sumamente atractivo. Trabajaba sobre un proyecto escenográfico de grandes proporciones escénicas, por ello de difícil solución, para el ballet *Procesional*.

De todos sus colaboradores para la primera temporada, el más cercano a Waldeen era Gabriel Fernández Ledesma,¹¹² guía y maestro en el arte de conocer profundamente a nuestro país: el muralismo, la arquitectura y sobre todo la creación popular. Fue él quien posiblemente con mayor afán mostró a Waldeen el arte y la cultura populares, y el primero que la llevó por montes y serranías a vivir las fiestas tradicionales, a conocer y valorar la danza indígena, y a empaparse del “México profundo”. Fernández Ledesma había vivido en las entrañas de éste; su conocimiento y pasión se hacen evidentes en su obra. Los bailarines absorbían su amor por México y aprendieron a percibir y valorar la otra estética, la de la cultura popular. Su gran sensibilidad, siempre a flor de piel y dispuesta a ser compartida, era una enseñanza más, de fácil asimilación por su generosidad.

¹¹⁰ Entonces no existía la facilidad para grabar la música en audio, ni los avances técnicos de los aparatos de sonido.

¹¹¹ Pintor; nació en la ciudad de México (1905-1947) y fue compañero de Carlos Lazo, Rufino Tamayo y Leopoldo Méndez. Es famoso su autorretrato, terminado pocos días antes de su muerte. Fue jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA.

¹¹² Grabador y pintor aguascalentense. Pionero de la investigación del arte popular mexicano y de la litografía a color, impulsor de las artes gráficas. Entre sus trabajos pictóricos destaca el retrato de María Asúnsolo. (*Enciclopedia de México*, director José Rogelio Álvarez, t. IV, México, 1970.)

Por su parte, Seki Sano era el rigor, exigía la perfección y criticaba lo superfluo. Temido por todos, cáustico, irónico, punzante, tocaba siempre el punto exacto, la crítica mordaz pero sabia; su sonrisa franca era el premio al acierto.

El repertorio de la primera actuación del Ballet de Bellas Artes

El programa de la primera presentación del Ballet de Bellas Artes contuvo únicamente obras creadas por Waldeen, en cada una de las cuales pretendía plasmar la declaración de principios sobre los cuales se proponía trabajar la creación dancística.

El contenido del programa se concibió con obras de igual peso; cada una debía tener un significado y una relación con la problemática de nuestro país, ya fuese con su historia, con sus luchas sociales o con sus retos contemporáneos. Cada trabajo coreográfico debía mostrar el compromiso del creador con la realidad mexicana. Ello suponía que los colaboradores, la mayor parte de ellos de filiación marxista, se involucraran en el análisis de las condiciones históricas, del presente y del pasado de México. Muchas horas se emplearon para encontrar las facetas de mayor interés para los creadores y para el público, al cual se buscaba impactar no sólo mediante la forma —ya que se empleaba un nuevo lenguaje de la danza— sino también con el significado de las obras.

Tanto Anna Sokolow¹¹³ como Waldeen dejaron a un lado el tipo de actuación tan utilizado por los solistas en la década de los treinta, cuando se presentaba un gran número de creaciones cortas, danzas de tres a cinco minutos, casi siempre divertimentos graciosos, entre los cuales se incluía algún tema de mayor profundidad. Anna, con el grupo de La Paloma Azul, y Waldeen, con el Ballet de Bellas Artes, crearon coreografías estructuradas que requerían de un tiempo más o menos largo para su planteamiento, basado en un tema o en una historia con un principio, un desarrollo y un desenlace.

El programa para la primera presentación de la compañía se estructuró con cuatro obras; tres de ellas con música de compositores mexicanos hecha

¹¹³ Otra de las pioneras de la danza moderna en México. Llegó a nuestro país en 1939 con una compañía de bailarines estadounidenses. Después de sus actuaciones se dedicó a formar un grupo con bailarines mexicanos y patrocinio privado. Fue la primera en presentar la danza moderna en 1939-1940 con un repertorio propio, en el que participaron Raquel Gutiérrez, Martha Bracho, Carmen Gutiérrez y Josefina Luna, entre otras, a quienes posteriormente se unió Rosa Reyna. A las alumnas de Anna Sokolow se les conoció como "las sokolowas".

especialmente para los temas seleccionados y la cuarta con música de Johann Sebastian Bach: *Procesional, Danza de las fuerzas nuevas, La coronela y Seis danzas clásicas*.

Procesional se trabajó sobre una música especialmente creada por Eduardo Hernández Moncada y dirigida por él, con escenografía y diseños de vestuario de Julio Castellanos. Era una danza en forma de procesión, "tal como fue usada en las Pavanas y Zarabandas de las Cortes Virreinales de los siglos XVI y XVII".¹¹⁴ Expresaba la culminación de la época virreinal de México, cuando se hacían patentes la discriminación y el sometimiento de la población indígena, ante la opulencia y severa elegancia de la corte. La escenografía significó un reto para Julio Castellanos y para los trabajadores que la realizaron. Consistía en una gran escalinata a manera de pirámide que ocupaba la totalidad del escenario tanto vertical como horizontalmente, cuya parte lateral e inferior, del lado izquierdo del escenario, remataba con unas pequeñas plataformas para ser ocupadas por un grupo de indígenas.

Coreográficamente, toda la obra se desarrollaba en la escalinata y consistía en el descenso de los personajes, quienes se adueñaban del espacio completo y confinaban a los indígenas a la reducida dimensión de las plataformas inferiores. Waldeen utilizó el estilo cortesano de la pavana,¹¹⁵ danza que formó parte integral de las ceremonias en las iglesias de España y que sin duda fue utilizada en las cortes virreinales de la Nueva España. *Procesional* se basaba en el carácter, el estilo y la atmósfera propios de aquella forma de danza cortesana, apoyada en su contundencia por la gravedad de una música de claro tono español, cuya pesantez transmitía la severidad opresiva del régimen virreinal apuntado. Como contraste, el grupo de indígenas mostraba "el debilitamiento del verdadero espíritu y carácter mexicanos".¹¹⁶ Apoyaba esa intención la gran escalinata por donde descendían los personajes, quienes, con paso seguro, poco a poco se adueñaban de la escena, afirmando su poder.

Waldeen manejaba con gran sabiduría todos los estilos de la danza cortesana renacentista, como pavanas, gallardas, alemandas, gigas y demás. Basaba sus conocimientos dancísticos en sus estudios musicales y se mantenía al tanto de los nuevos trabajos de investigación de las formas de la danza

¹¹⁴ Ballet de Bellas Artes, programa de mano, dirección de Waldeen, México, noviembre de 1940.

¹¹⁵ Danza en forma de procesión utilizada durante el Renacimiento para las grandes ceremonias civiles y eclesiásticas. Aunque las primeras noticias de la pavana se encuentran en la música para laúd de Dalza, publicada en Venecia en 1508, algunos estudiosos consideran que fue ampliamente adoptada en la vida convencional y austera de la corte de España en tiempos de la Inquisición. De ahí su disposición de ánimo "sombrio y religioso".

¹¹⁶ Ballet de Bellas Artes, programa de mano, *op. cit.*

que fueron una constante inspiración para ella y para muchos coreógrafos de la rama moderna.

La segunda obra del programa, *Seis danzas clásicas* (para bailarse sin interrupción),¹¹⁷ era el tipo de creación coreográfica en la cual Waldeen ponía de manifiesto el desarrollo de su propia personalidad, no sólo de su estilo personal, sino sobre todo de los principios en los que sustentaba su movimiento corporal. Con J.S. Bach, uno de sus compositores favoritos, quizá tanpreciado como Revueltas, Waldeen había construido una danza, utilizando una selección de las *Variaciones Goldberg*.

El programa explicaba las razones de la inclusión de esta obra —considerada clásica— en un repertorio que pretendía revelar “la vida y las aspiraciones de México”. En principio, la propuesta del Ballet de Bellas Artes no negaba el valor de la cultura y la obra artística universales, por el contrario, reconocía la importancia de las “técnicas universales” de la danza (las del ballet clásico y las desarrolladas hasta entonces en el campo de la danza moderna). Así, *Seis danzas clásicas* mostraba, con un tratamiento distinto del ballet clásico, con un movimiento creado libremente y sugerido por la misma composición musical, “la fuerza y la nobleza significadas en la música de Bach”.¹¹⁸ En el programa se expresaba el propósito de la obra, consistente en entrelazar, tal como Bach en su música, el vigoroso espíritu popular con la elegancia de las danzas cortesanas.

El vestuario, diseñado por Julio Castellanos, constituyó un verdadero acierto. Elaborado sobre ocre y oro, rememoraba las versiones barrocas de las antiguas túnicas griegas, en las cuales la línea curva se percibía como un elemento preponderante.

La tercera obra del programa, *Danza de las fuerzas nuevas*, se apoyaba en la música creada ex profeso por Blas Galindo, con diseños de vestuario de Gabriel Fernández Ledesma. Con esta danza, Waldeen se enfrentó al problema de significar, en movimiento, las características del México de los años cuarenta, un México que se pensaba y vivía con ingenua confianza en su naciente vitalidad, empeñado en la búsqueda y el descubrimiento de la autenticidad de sus orígenes. En éstos, y en la nueva etapa del proceso revolucionario que ya se vislumbraba, radicaban la fuerza y la pujanza del país que se creía estaba por llegar: “El cardenismo expresaba, por una parte, un nuevo nacionalismo, entendido como integración de las masas a un proyecto nacional autónomo; por el otro, una renovación de los ideales de equidad

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

social olvidados por la Revolución [...] Cárdenas saluda el resurgimiento de la doctrina revolucionaria, 'otra vez erguida, honesta, redentora' ".¹¹⁹

Manuel Gamio¹²⁰ exclamó entusiasmado: "¡Un México nuevo empieza a vivir!"¹²¹ y seguramente muchos intelectuales y artistas lo afirmaban con él.

A ese México rendía Waldeen su homenaje, una creación que se proponía interpretar "el vigor y el colorido del México nuevo. Su potencia interior y su pujanza desbordante. El decidido esfuerzo que le lleva a construir su nueva vida".¹²² Otro de los programas de mano de la misma temporada decía que la *Danza de las fuerzas nuevas* expresaba la vida agitada del joven México; el optimismo desbordante de la nueva generación, la lucha y esperanza de la época actual. En suma, el mundo nuevo que ofrecían las causas socialistas y del que buena parte de la intelectualidad mexicana se sentía partícipe.

La danza estaba construida con movimientos enérgicos y directos que daban un tono de seguridad y alegría; los zapateos y golpes sobre el piso con el pie descalzo reafirmaban la confianza y optimismo que se querían expresar. La amplitud del movimiento y el uso del espacio en todas sus direcciones confirmaban ese espíritu. La utilización constante del pie flexionado, así como el asentamiento del talón sobre el piso en el momento de dar el paso, conferían al movimiento cierta referencia a las figuras de mujeres del pueblo en las obras de los muralistas, y vagamente recordaban la danza tradicional originaria de nuestro país. De la misma manera, el uso de la falda o en algunos momentos la forma del braceo constituían pequeños toques que hacían recordar, sin llegar a ser obvios, algunas formas características de los bailes populares. Mucho más franca y directa, la música estaba inspirada en temas autóctonos; el vestuario, de gran colorido, remitía al espectador a la vestimenta pueblerina.

La creación de *La coronela*

La obra central del programa, en la que Waldeen y sus colaboradores pretendían concretar su tesis artística y que sintetizaba con mayor claridad la postura ideológica que sustentaban, fue *La coronela*.

¹¹⁹ Luis Villoro, *En México, entre libros*, México, FCE, 1995, p. 65.

¹²⁰ Manuel Gamio (1893-1960). Considerado el fundador de la antropología en México. Siempre se preocupó por los problemas sociales y económicos del medio rural y por la injusticia ancestral en el trato hacia los indígenas. Descubrió el templo de Quetzalcóatl, la pirámide de Cuicuilco y los restos del Templo Mayor de Tenochtitlan.

¹²¹ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 66.

¹²² Ballet de Bellas Artes, programa de mano, *op. cit.*

Propuesta ideológica de La coronela

Los cambios de impresiones entre Waldeen, Fernández Ledesma, Seki Sano y Revueltas fueron afinando la proyección de las imágenes de la obra, hasta precisarse trama, ambiente y caracteres de los personajes. Muchas horas de investigación, estudio y discusión se utilizaron en su preparación y en el análisis de México, su historia, su presente y su futuro, fundamentalmente en la evaluación histórica y política de la Revolución. Intentaban comprender el carácter de ésta, sus antecedentes y sus consecuencias, así como la polémica en torno de la identidad y el "ser del mexicano" que sostenían los intelectuales de la época.

Sobre esto, dice Luis Villoro: "El último medio siglo ha sido decisivo para nuestro espíritu; quedará, sin duda, como un momento en que una comunidad intentó descubrir su verdadero ser y liberarse de sus engaños".¹²³

La concepción de la Revolución con que se abordó la obra coincidió con la afirmación de muchos autores sobre la ruptura que se dio, en los últimos años del porfiriato, entre la vida real y la cultura que la expresaba. Seguramente habrían coincidido con la opinión de Luis Villoro: en aquel momento se había roto el lazo que debía unir la vida espiritual con la realidad; la cultura se había tornado inauténtica, los valores de la cultura popular habían sido olvidados y la imitación de las formas culturales europeas resultaba tan falsa como la moral imperante. La generación del centenario propició el cambio cultural, "al racionalismo cientista se opone la filosofía de la intuición, de la emoción y de la vida".¹²⁴

El movimiento revolucionario propició que las artes plásticas y las letras lucharan por la apertura, por el reconocimiento de los valores de las culturas prehispánicas fundamentado en el estudio y la teorización hacia la consolidación de una nueva estética, más acorde con nuestra realidad. Se planteó la inquietud sobre el ser del mexicano, y la pregunta sobre su autenticidad, sobre quiénes somos y cuáles son nuestros orígenes.

En ese movimiento espiritual, que se ahondaría a lo largo de cincuenta años, afirma Villoro, se pueden distinguir dos etapas de "interiorización y radicalidad" crecientes:

La primera transcurre aproximadamente de 1910 a mediados de los treinta; tiene su momento culminante por los años 1923 y 1924; coincide con el periodo de lucha armada y los primeros intentos de transformación social. La

¹²³ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 12.

segunda empieza a perfilarse en la década de los treinta —justamente cuando la Revolución alcanza su mayor radicalidad—, y tal vez ande ahora (1960) por sus términos; corresponde a la estructuración primero, a la estabilización después, del nuevo régimen.¹²⁵

La coronela se concibió precisamente en la etapa de radicalización de la Revolución, en el momento de estabilizarse; a ello se debe su carácter de homenaje.

Del tratamiento conceptual de *La coronela* se desprende que Waldeen, Fernández Ledesma, Revueltas y Seki Sano miraban a la Revolución como la lucha del pueblo contra las clases dominantes, como un movimiento popular profundamente nacionalista que postulaba justas reivindicaciones sociales y económicas. Como muchos mexicanos, juzgaban que el movimiento armado había triunfado: "Esta interpretación veía en la Revolución un parteaguas histórico y hacía de los gobiernos revolucionarios una continuación de los anhelos populares que se expresaron durante el movimiento armado, y coincidió con la versión oficial que propagaron los gobiernos emanados de ese movimiento".¹²⁶

Por otra parte, *La coronela* nació durante la Presidencia de Lázaro Cárdenas, con quien este grupo de artistas se identificaba plenamente, pues su plan de gobierno no sólo coincidía con los postulados revolucionarios, sino que planteaba reivindicaciones aún mayores, como: "el nacionalismo social, la búsqueda de una cultura propia, la mejoría de las masas por la acción consciente de un nuevo Estado popular, la redención del campesino indígena, la construcción de una sociedad más igualitaria"¹²⁷ y, por supuesto, su política definidamente antimperialista.

Para los creadores de *La coronela*, el término revolución no se había desgastado, al contrario, la proponían como lucha permanente del ser humano, única vía para su emancipación.

La obra no se concibió sobre un argumento, es decir, no contaba una historia; su lógica estaba construida en una sucesión de escenas que expresaban el discurso de los autores, con su carga ideológica. En ella se encuentran con claridad "creencias, valores y símbolos fundados en la vivencia de la revolución cuya presencia se ubica fuertemente en los años de 1920 a 1930 localizados exclusivamente en los espacios de la 'alta cultura' ".¹²⁸ En

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

¹²⁶ Enrique Florescano, *Un nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 1991, p. 73.

¹²⁷ Luis Villoro, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁸ Enrique Florescano, *op. cit.*, p. 106.

este sentido, dice Florescano, la Revolución mexicana no es sólo la serie de hechos históricos que se manifestaron entre 1910 y 1917, o entre 1910 y 1920, o entre 1910 y 1940; es también el conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones, imágenes y mitos que sus actores, intérpretes y herederos forjaron y siguen construyendo alrededor de ese acontecimiento.¹²⁹

La coronela se erige no solamente en una concepción que caracteriza a una etapa de nuestra historia, sino en una aportación dancística a la cultura de la época con su "conjunto de proyecciones, símbolos, evocaciones", etcétera, producto del juicio razonado y la voluntad creativa de sus autores. Todos ellos participaron en la obra profundamente convencidos de que un arte verdadero debía servir a la construcción de una conciencia nacional, utilizando como medio la transmisión de mensajes históricos o políticos, tal como lo había hecho la Escuela Mexicana de Pintura.¹³⁰

Un nuevo nacionalismo en la danza mexicana

La coronela concretó una nueva forma de nacionalismo que se venía perfilando en los cinco o diez años anteriores en los medios de la danza académica, cuyo ejemplo más cercano fue la primera parte del ballet de Nellie Campobello titulado 30-30. No obstante, si por nacionalismo entendemos la búsqueda constante de nuestro ser, afirmaremos con Octavio Paz que "toda la historia de México, desde la Conquista hasta la Revolución, puede verse como una búsqueda de nosotros mismos, deformados o enmascarados por instituciones extrañas, y de una forma que nos exprese".¹³¹

En la danza ese intento estuvo latente desde el siglo XIX; primero, con la presencia en casi toda la programación del teatro llamado "frívolo" de sones y jarabes, y más tarde, de otros bailes regionales, aunque siempre desde una visión "pintoresquista" o "costumbrista" que no pudo superarse. Aun los grandes espectáculos en los que se incorporaba a los conjuntos de danzantes originales, promovidos por las concepciones idealistas de Vasconcelos —durante la década de los veinte— no dejaban de tener una visión falsa de la cultura prehispánica.¹³² Sólo cuando los pintores muralistas

¹²⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹³⁰ Teresa del Conde, "Gabriel Fernández Ledesma. Observaciones sobre forma y contenido", en *Gabriel Fernández Ledesma, artista y promotor cultural*, México, INBA/Cultura SEP, 1982, s/p.

¹³¹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1993, p. 179.

¹³² Samuel Martí, investigador de la música y la danza, afirma: "...el concepto de la danza prehispánica se basa en un indigenismo sintético y un romanticismo de fin de siglo. Concepto que, como escribe Covarrubias, está totalmente mistificado y es de un gusto ramplón y operá-

hicieron suyas las ideas de la Revolución al incorporar al indio vivo al texto de su discurso creativo, se encontró otra manera de expresar nuestra identidad, sin duda, más congruente con la realidad y con el proceso histórico del país.¹³³ Este nacionalismo, como dice Híjar, acaba por construir un nuevo sujeto: el pueblo,¹³⁴ incorporado a las formas de significación de los artistas plásticos de la posrevolución, y retomado conscientemente como objetivo y meta por Waldeen y los artistas que colaboraron con ella en la creación de la obra. Waldeen, afirma Alberto Dallal, "tuvo un acierto fundamental: fue la primera en percibir la funcionalidad de los efectos de la libre asociación —es decir, la vinculación no forzada— entre la expresividad de un género flexible, directo y el tema mexicanista y revolucionario".¹³⁵

Es innegable, pues, que *La coronela* marcó el punto de partida del movimiento de danza moderna que quiso sentir su autenticidad y que habría de continuar por esa ruta para consolidarse en los años siguientes. "Significar la naturaleza y rescatar la imagen del pueblo no pudo darse sin la reflexión histórica y social";¹³⁶ por ello, la obra no sólo alude al humor popular, sino descubre, por medio del lenguaje de la danza, al México humillado. De ahí que en su momento haya sido considerada una obra revolucionaria.

¿Por qué *La coronela* es una obra revolucionaria?, se preguntaba un periodista al hacer su crítica:

Porque con sus elementos propios, con el lenguaje que le es consubstancial exalta los valores del pueblo en la lucha por su liberación. Los símbolos puestos en movimiento son mexicanos, pero el significado que la obra encierra, sobrepasa este ámbito. En todas partes donde luchan los pueblos hay porfiristas, Ferrucos, señores feudales que explotan a los campesinos, y remilgadas damas que viven en un mundo superficial y vano, pero que para sus víctimas resulta cruel y bestial. [...] La rebelión contra la desigualdad social es un

tico. Los guerreros 'aztecas', semidesnudos y pintarrajeados, con sus mantas de colores chillones, tienen tanto que ver con la danza prehispánica como sus colegas de los llamados ballets aztecas. Ambos son productos comerciales de los organizadores de espectáculos escolares y turísticos". (Samuel Martí, en Waldeen, *La danza...*, op. cit., pp. 39-40.)

¹³³ Alberto Híjar opina que "la posición política de Rivera tuvo que empezarse a construirse a partir de tres grandes instancias: la vida cotidiana en la consolidación del Estado posrevolucionario y en la de las organizaciones populares; la lucha entre el positivismo y el idealismo de Vasconcelos y la necesidad de significar una naturaleza tanto humana como animal y vegetal en correspondencia con una identidad mexicana". ("Diego Rivera: contribución política", en *Diego Rivera hoy*, México, INBA/SEP, 1986, p. 41.)

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ Alberto Dallal, "Waldeen: fundadora (1913-1993)", en *Revista de la Universidad de México*, núms. 512-513, México, UNAM, septiembre-octubre de 1993, pp. 41-43.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 43.

fenómeno universal que adopta formas características en cada lugar. Mostrar este proceso a través de símbolos, expresarlo en valores artísticos, es lo que se ha conseguido en *La coronela*.¹³⁷

La intención de los creadores de *La coronela*, especialmente de Waldeen, era la eliminación de todo falso "folklorismo" utilizado tan frecuentemente en los años treinta en las obras y los espectáculos dancísticos. Por ello, el lenguaje creado por la coreógrafa, teniendo que corresponder al carácter del país al que hacía referencia, debía permitir la libertad suficiente para la expresión de ideas y acontecimientos contemporáneos. Ello implicaba apartarse de los lenguajes tradicionales de la danza originaria de México, creados con otros fines, bien ceremoniales (las danzas tradicionales de los grupos indígenas o mestizos) o de mero esparcimiento (el baile popular). Sin embargo, como los muralistas, los creadores de *La coronela* no dejaron de tomar en cuenta en primer lugar al referente popular, inspirándose en los grabados de Posada, en personajes de la realidad mexicana y en el juguete popular artesanal. De ahí que la obra despertara el entusiasmo de quienes deseaban la consolidación de una danza que nos fuera cercana: "en *La coronela* se da, por primera vez, lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración".¹³⁸

Parafraseando a Octavio Paz, como en el caso de la pintura moderna mexicana, la danza moderna mexicana "es el resultado de la confluencia de dos revoluciones: la social de México y la artística de Occidente".¹³⁹ *La coronela* es un claro ejemplo de esta afirmación.

La estructura dramática de la obra

La base discursiva o propiamente literaria de la obra consta de cuatro episodios. En los tres primeros se muestra la realidad social del México porfirista con la presentación sucesiva de las distintas clases sociales, corporeizadas en determinados personajes "típicos" de la Revolución, simbolizada ésta por la

¹³⁷ Enrique Delano, en el periódico *El Día*, noviembre de 1976, con motivo de la reposición de la obra treinta y seis años después de su estreno, por iniciativa de las autoridades de la Academia de la Danza Mexicana con la supervisión de Waldeen y la participación de los alumnos de la misma escuela.

¹³⁸ Arturo Perucho, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *Artes de México*, núms. 8 y 9, México, INBA, 1955, p. 53.

¹³⁹ Octavio Paz, *In/mediaciones*, Barcelona-Caracas-México, Seix-Barral, 1a. ed. mexicana, 1980, p. 68.

Coronela, la "adelita", la mujer del pueblo transformada por su participación en el movimiento armado.

El cuarto episodio se basa en los grabados de José Guadalupe Posada. En él se hace un balance de la conducta de cada uno de aquellos personajes frente a la lucha armada, una vez que todos son calaveras y se enfrentan al irremediable "juicio final" de la historia.

Los creadores del ballet afirmaban que la fuente de sugerencias iniciales era la obra del grabador aguascalentense, quien a través de su vasta producción había fijado los caracteres de la fisonomía del pueblo mexicano, de la época porfirista y de principios de la Revolución. A diferencia de muchas de las obras coreográficas clásicas, inspiradas en una obra musical o un texto literario, alrededor del cual se organizan los elementos musicales, plásticos y coreográficos, *La coronela* se generó en una idea plástica.

Del conjunto de la obra de Posada se seleccionaron como inspiradores, sin pretender su reconstrucción fiel, "aquellos [grabados] cuyo tema dramático es común: el hombre víctima del hombre", en contraste con los que "mostraban con despiadada sátira la mordaz ironía en contra de la clase privilegiada", y como eje central que motivara el "juicio final", el extraordinario conjunto de grabados "que ofrece el juego de personajes —esqueletos y 'calaveras'— integrados a la vida en el fandango anual del 2 de noviembre".¹⁴⁰

El primer episodio se tituló "Damitas de aquellos tiempos". En él se mostraba la frivolidad y cursilería de la sociedad femenina porfirista, con su crítica insana y goce de las delicias que la vida reserva a las clases privilegiadas.¹⁴¹

Como contraste, en el segundo episodio, "Danza de los desheredados", se mostraba: "La escueta realidad del verdadero pueblo de México. Pone de manifiesto el dolor, la impotencia y la sumisión de los desheredados, cuyo sufrimiento, por fin, despierta en ellos impulsos de rebelión contra quienes por siglos los han sumido en atroz servidumbre".¹⁴²

El tercer episodio, "La pesadilla de Don Ferruco", mezclaba elementos satíricos con el tradicional personaje Don Ferruco, siempre enamorado de "su amor". En la escena se aludía a la fantasía y al referente popular a través del diablito de cartón y dos personajes de la barriada citadina: el peladito y su "gatita". Para completar el conjunto de personajes prototípicos de las cla-

¹⁴⁰ Documento adjunto a la serie de fotografías sobre *La coronela* del Taller Manuel Álvarez Bravo.

¹⁴¹ Arturo Perucho, "Danza contemporánea", en *Artes de México* (La danza en México), núms. 7 y 8, México, INBA, 1955, p. 53.

¹⁴² Ballet de Bellas Artes, programa de mano, *op. cit.*

ses sociales de la época, se agregó a “la jovencita”, ejemplo de la aspiración romántica de la clase media. El episodio terminaba con un contraste más, la “Escena del patíbulo”, el fusilamiento del peón dramáticamente seguido por la muerte, cuando irrumpe fuerte y decidida la figura de la Coronela, símbolo de la Revolución armada.

En el programa de mano del estreno de la obra (1940) se describe este tercer episodio como: “El temor de los ‘ferrucos’ de huecas pretensiones, cuando ven desfilar —como en una pesadilla— la alegría sana del pueblo que hace mofa de sus simiescas y relamidas actitudes, la inteligencia y el sentimiento de la clase media, la tragedia del campesino, y la figura de la Coronela, símbolo de la Revolución”.

En el último episodio, “El juicio final”, el ambiente se desarrollaba con el sentido alegre y chocarrero que se da en México a la muerte en la fiesta del 2 de noviembre: “La tesis del premio y el castigo en un ‘juicio final’ en que no valen amistades, influencias o compadrazgos”.¹⁴³

A manera de interludio, entre el tercer y cuarto episodios hacía su aparición frente a un comodín¹⁴⁴ la “muerte de juguete con violín” quien, acompañada por la orquesta con un solo de violín, ejecutaba una danza que recordaba la juguetería popular. Inmediatamente después —al abrirse el comodín— se iniciaba “El juicio final”, cuya escenografía presentaba, al lado derecho, una gran boca del infierno con el estilo de los grabados de Posada y sobre éste una enorme cometa. Todos los personajes de la obra convertidos en calaveras irrumpían con un alegre y jocoso can-can, acompañados por elegantes esqueletos con sorbete y monóculo, tocadoras de guitarrón y otros personajes inspirados en la obra del grabador. Un general porfiriano era acompañado por dos “damitas” quienes, avergonzadas de sus esqueléticos rostros, los cubrían coquetamente con máscaras. El “mal pastor” pretendía dirigir la danza para enviar al infierno a quienes consideraba merecedores. El can-can se tornaba en una danza cada vez más frenética; finalmente, la cadena de esqueletos y calaveras encabezados por “el diablito” quien, engolosinado con su maléfico papel, arrastraba hacia la boca del infierno —equivocando las indicaciones del “mal pastor”— uno por uno, a todos los personajes de la obra. Sólo se salvaban los campesinos que habían participado en la lucha revolucionaria y la Coronela, quien en el clímax de la Revolución triunfante “queda sola, sonriendo, columpiándose en la escala del cielo”.¹⁴⁵

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ Telón que cubre el escenario inmediatamente después del telón principal.

¹⁴⁵ Ballet de Bellas Artes, programa de mano, *op. cit.*

Si bien *La coronela* inauguró el nacionalismo en la danza moderna mexicana, este concepto no había sido adoptado por los creadores de la obra con posiciones extremistas. Por el contrario, además de la nueva concepción de la danza moderna, hacía novedosas contribuciones teatrales al ámbito escénico moderno y universal, gracias al conocimiento, la inventiva y el talento creador de Seki Sano. Éste, como parte del equipo, en la configuración de la obra y en su puesta en escena incorporó recursos que le daban un tono novedoso.

En el primer episodio introdujo algunos elementos corpóreos: una gran levita de la cual salían sólo unos pies descalzos y un enorme sombrero de copa, los que simbolizaban “al buen partido” al que aspiraban las damitas porfirianas. Un nuevo elemento teatral fue la incorporación de hombres de la tramoya, más bien actores-tramoya, vestidos con los clásicos mamelucos de los trabajadores. Éstos entraban y salían de la escena llevando y trayendo elementos de utilería colgados de grandes cañas de pescar, algunas veces corriendo, otras bailando, portando un gran sombrero o un espejo, o improvisando una elegante mesa para que la anfitriona hiciera los honores a sus invitadas a la hora del té. Estos bailarines, actores del Teatro de las Artes, eran invisibles para los personajes de la obra y, además de establecer una ruptura entre la realidad y la fantasía, cumplían el papel de conciencia crítica de aquella frívola sociedad.

Otro elemento novedoso de la puesta en escena de *La coronela* fue la utilización, durante el segundo episodio, de un coro de mujeres que recitaba —fuera de escena— un texto de Efraín Huerta el cual, a manera de música, acompañaba una parte de la “Danza de los desheredados”. Esta danza sin música, compuesta sobre la forma rítmica de las palabras, acentuaba el dramatismo de un grupo de mujeres cubiertas con rebozos quienes se expresaban en franca actitud de rebeldía. Bailar sin música no era algo concebible en nuestro país, aunque en la década de los veinte Mary Wigman ya lo había ensayado en Alemania. Se iniciaba así el esfuerzo de los coreógrafos por asegurar al arte de la danza su derecho a la autonomía, llevado al extremo en años recientes, al igual que en las otras artes.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Hago referencia a las posiciones extremistas en las que se pretendía la “pureza de las artes” negando su cualidad esencial: en la música-no sonido o en la danza-no movimiento.

Es evidente que *La coronela* fue el resultado de la integración de voluntades de un grupo de artistas que, impulsados por ideales comunes, coincidían en el afán de expresar un nuevo concepto de lo mexicano. La necesidad de renovar el lenguaje en las artes plásticas, la música y la danza, junto con los cambios que el movimiento revolucionario produjo, marcaron, sin duda, una nueva opción para el arte mexicano. El arte popular revalorado se constituyó en una fuente inagotable de inspiración para los creadores que, como Gabriel Fernández Ledesma, poseían una vocación altamente humanista y comprometida con el cambio social y con las clases populares. Ello propició su acercamiento a la creación popular, su misión educativa con los sectores obreros y su concepción del arte como una vía adecuada para la reivindicación social. Su pasión por las causas populares lo condujo al conocimiento profundo del sentimiento popular y de sus manifestaciones estéticas, las que interpretó de modo singular.

Artista multifacético, maestro y promotor cultural, Fernández Ledesma, producto de una etapa crucial, rica y fecunda del México moderno, supo conjugar armónicamente los elementos propios del desarrollo tecnológico e industrial y unirlos con símbolos de profundo arraigo nacional.¹⁴⁷ Sus aportaciones a *La coronela* no se limitaron a la creación de la escenografía y el vestuario, fueron más lejos que las de un mero colaborador y marcaron el carácter netamente popular de la obra, gracias a sus concepciones plásticas y su talento para reinventar formas culturales enraizadas profundamente en nuestro país.

Con los grabados de Posada como base, Fernández Ledesma mantuvo en la escenografía y en muchos de los personajes una propuesta personal, fiel al espíritu del grabador. Evitando la traducción exacta y sin traicionar el espíritu de Posada, conformó nuevos personajes dentro de una concepción contemporánea del arte plástico. El buen gusto, el colorido y la gracia, mezclados con el sentido crítico y la ironía, quedaron plasmados en muchos de los que creó para incorporarlos al can-can del "Juicio final", y pusieron el tono sarcástico, burlón y crítico de una sociedad porfiriana evidenciada en su decadencia.

Formado como artista contemporáneo, aunó sus conocimientos y preferencias por el arte popular a los conceptos de una modernidad que rompía

¹⁴⁷ Judith Alanís, "Gabriel Fernández Ledesma y el nacionalismo cultural posrevolucionario", en catálogo de la exposición *Gabriel Fernández Ledesma, artista y promotor cultural*, México, INBA/Cultura SEP, México, 1982, s/p.

voluntariamente con los preceptos de la academia.¹⁴⁸ De acuerdo con Judith Alanís, "permaneció abierto a lo universal, asumiendo una postura sintética que conjugó elementos provenientes de las vanguardias internacionales, actitud reflejada en su ejercicio como artista y promotor cultural".¹⁴⁹

Su inquietud le permitió asomarse a distintas posibilidades creativas, por lo que sus críticos no encontraron en sus trabajos una línea única o directa. Al respecto comenta Alanís:

Su producción plástica se caracteriza por una gran variedad de técnicas, elementos formales e iconográficos que impiden encontrar una secuencia lineal de su obra a través de los años. Quizás esto pueda atribuirse a su espíritu inquieto, en constante ebullición, que lo obligaba a ir de una actividad a otra, a experimentar en terrenos diversos como el dibujo, la pintura, la escenografía, el diseño de vestuario, la fotografía y el arte gráfico (cartel, grabado, ilustración, labor editorial y diseño) en perjuicio de la continuidad de sus trabajos.¹⁵⁰

Gracias a esto, el medio de la danza pudo contar con las valiosísimas aportaciones de su talento e inteligencia, aparte de su ternura y comprensión como compañero de trabajo, como maestro y amigo hondamente venerado. En *La coronela* plasmó su identificación profunda con el México posrevolucionario y con las ideas de justicia que siempre defendió. Su contribución a la danza moderna mexicana, la presencia de sus ideas en la creación y desarrollo de ese movimiento, están todavía por apreciarse, así como su gran importancia y significado en la cultura mexicana del presente siglo.

Las ideas y postulados artísticos que defendía la Escuela Mexicana de Pintura, a la que pertenecía Fernández Ledesma, influyeron definitivamente en la creación de *La coronela*. Fue él, a mi juicio, quien por sus características, antecedentes e inquietudes aportara elementos fundamentales que, en aquel tiempo de arranque de la danza nacionalista, permitieron clarificar la concepción ideológica e iconográfica de *La coronela* y conjugar en un todo la aportación artística de los otros colaboradores, situando a la coreógrafa Waldeen en el punto inicial de un camino que debía recorrer en soledad y sin más armas que sus conocimientos y su talento creativo-dancístico.

¹⁴⁸ Véase su diseño de la muerte con monóculo.

¹⁴⁹ Judith Alanís, *op. cit.*, s/p.

¹⁵⁰ *Idem.*

Revueltas también aportó ideas para la construcción del esquema de *La coronela*, que finalmente terminaron Fernández Ledesma, Seki Sano y Waldeen. Le entusiasmó la oportunidad de expresar su crítica a la sociedad a través de una música en la que la ironía se mezclara con la protesta, y que —como decía Juan Marinello al referirse a la obra de Revueltas— contuviera "ese sabor mexicano ganado desde abajo, de estirpe vegetal [...] pero sobre todo ello [expresara] la rebeldía de las masas, la protesta proletaria, la lucha campesina, el pueblo en su herida y en su esperanza".¹⁵²

Revueltas siguió fielmente el trazo del libreto, cuyas escenas se iban afinando al tiempo que se construía la coreografía. Durante el proceso creativo, música y danza se alimentaban y recomponían: la concepción musical pautaba a la danza y acentuaba el carácter de cada escena; la proposición coreográfica que iba construyendo Waldeen daba elementos que guiaban a Revueltas en su obra musical. Todos los días, éste tocaba en el piano para Waldeen el tema musical que identificaría a tal o cual personaje, o bien los temas que se proponía utilizar para algún pasaje de la obra. De esa manera, parecía que la música construía al personaje de la trama, al desarrollo de la misma, al tiempo que ofrecía elementos para la creación dancística.

Las entregas se iban dando por escenas o por secciones de éstas. Los primeros en conocer las partes eran Waldeen y los bailarines, quienes las escuchaban atentos interpretadas al piano por Salvador Ochoa, el acompañante oficial de la compañía de Bellas Artes. La imposibilidad de realizar grabaciones obligaba a que los ensayos se llevaran a cabo con el acompañamiento de piano, de modo que todas las obras que componía Waldeen se trabajaban simultáneamente, al tiempo que los compositores iban entregando las partes, siempre en su versión para piano.

Desgraciadamente, Silvestre Revueltas no tuvo tiempo para terminar: murió cuando apenas había entregado a Waldeen la versión para piano de los tres primeros episodios del ballet. Su muerte fue un impacto doloroso para todos los integrantes de la compañía y especialmente para Waldeen, Seki Sano y Fernández Ledesma, entrañables amigos y compañeros de lucha, quienes además de la admiración que le profesaban sentían por él un profundo cariño.

¹⁵¹ Arturo Perucho, "El surgimiento...", *op. cit.*, p. 53.

¹⁵² Juan Marinello, *Silvestre Revueltas*, México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975, p. 18. Juan Marinello fue un destacado luchador de las causas sociales, miembro activo del Partido Comunista Cubano y amigo íntimo de Revueltas, con quien compartía sus ideas socialistas.

Cuando un hombre como Silvestre Revueltas
vuelve definitivamente a la tierra,
hay un rumor, una ola
de voz y llanto que prepara
y propaga su partida.¹⁵³

A escaso mes y medio de la fecha fijada para el estreno de la obra, la ausencia de Revueltas produjo un profundo desconcierto en Waldeen y sus colaboradores, quienes se plantearon las disyuntivas a las que el fatal acontecimiento los enfrentaba. Sin claudicar en su espíritu de lucha, decidieron realizar su máximo esfuerzo para sacar adelante el proyecto como un homenaje al compositor el cual, por lo demás, ya había compuesto la mayor parte del ballet.

Waldeen, Seki Sano y Fernández Ledesma acordaron proponer a Celestino Gorostiza, director del Departamento de Bellas Artes —y responsable del Ballet de Bellas Artes y su temporada— no suspender la obra y encargar a Blas Galindo la conclusión del último episodio y a Candelario Huízar la orquestación de toda la obra.

Revueltas había dejado en sus cuadernos algunos apuntes que podían tomarse como base para la última parte. En ellos se encontraron los primeros compases del tema que habría de desarrollar en la danza de "la muerte chocarrera" o "la muerte de juguete con violín" que, como hemos dicho, enlazaba a manera de interludio el tercer episodio con el último, "El juicio final".

Afirmaba Waldeen que Revueltas tenía pensado utilizar una vieja melodía tradicional, en forma de can-can, para el último episodio. Se trataba de una alegre y jocosa tonadilla con la siguiente letra:

Ma-ma tengo hambre,
"tlaco" p'a pan,
hijo no tengo
baila el can-can...

Blas Galindo hizo suya la sugerencia y construyó la primera parte del último episodio, más aún si —como decía Waldeen— ya había acordado con el propio Revueltas utilizar la forma de un can-can para la fiesta final. En esta parte se mezclaban los personajes que ya habían aparecido en la obra y algunos más como una muestra del conjunto de clases sociales de la última etapa porfiriana.

¹⁵³ Pablo Neruda, "Oratorio menor en la muerte de Silvestre Revueltas", México, FCE (Testimonios del Fondo, 32), 1975, p. 47.

De acuerdo con lo planteado por Waldeen y sus colaboradores, la obra debía terminar con la apoteosis triunfal de la Revolución, tras el justo castigo a todos aquellos que merecían terminar en el infierno. Así, en la nueva aparición de la Coronela y de los hombres y mujeres del campo que habían luchado con ella, debía retomarse el tema musical de este personaje en un clímax en el cual se desarrollaran los temas de la obra creados por el compositor.

Waldeen consideró que el ballet podía terminarse sin traicionar la creación musical de Revueltas, ya que la única parte encomendada a Blas Galindo sería el desarrollo del can-can. A partir de ahí, Galindo debía retomar los temas de Silvestre para el clímax, en realidad la parte musical de la danza de la Coronela.

Concluida la obra en su versión para piano, fue entregada para su orquestación a Candelario Huízar, quien trabajó arduamente para su estreno el 23 de noviembre de 1940, durante la primera y única temporada del Ballet de Bellas Artes.

En su columna "Música" del 14 de diciembre de 1940, José Barros Sierra dio cuenta de las dificultades que se habían presentado para el estreno del ballet:

Silvestre Revueltas dejó inconclusa y sin orquestar su obra póstuma, compuesta expresamente para el Ballet de Bellas Artes, cuya actuación ha constituido un paso decisivo hacia la creación del ballet mexicano.

Tal como quedó la música de "La coronela" es sólo un esquema escrito para el piano y sobre el cual el compositor se proponía realizar la orquestación. Y aun este mismo esquema quedó trunco, pues faltó el cuarto y último episodio sabiéndose únicamente que Revueltas se proponía utilizar en ese trozo las mismos temas que había empleado en los tres episodios anteriores.

Ante esta situación, el Ballet de Bellas Artes, cuya temporada se basó principalmente en la obra de Revueltas, quedó en la disyuntiva de prescindir por completo de esta composición o bien hacer que otros compositores la terminaran, siguiendo hasta donde fuera posible las intenciones y el estilo del extinto maestro, ya que la ejecución del bosquejo pianístico sólo hubiera dado al público una idea incompleta de la obra. Candelario Huízar, experimentado maestro, profundo conocedor del arte de la orquestación y de la obra de Revueltas, fue comisionado para traducir al lenguaje orquestal el esquema pianístico que dejó Revueltas, y Blas Galindo, uno de los compositores más destacados de la nueva generación, recibió el encargo de componer el cuarto y último episodio del ballet.

La tarea de estos dos músicos distó mucho de ser fácil. La música de Re-

vueltas se distingue, más que por la riqueza de la invención melódica, por la originalidad, la gracia, la agudeza de su orquestación, rica en colorido y en efectos imprevistos, que constituyen su más fuerte atractivo.

Este sentido particular de la orquesta que poseía Revueltas, unido al humorismo y a la ironía a veces punzante que asoma en sus obras y que el extinto artista fue el único en poseer entre todos los compositores mexicanos, hicieron especialmente ardua y peligrosa la tarea de Huízar y Galindo, de quienes, en términos generales, debe decirse que cumplieron con su cometido en forma altamente consciente y responsable, con notable acierto.¹⁵⁴

En la partitura de Revueltas para *La coronela* se manifiestan claramente muchos de los rasgos señalados por Barros Sierra y otros críticos musicales como peculiares del autor, en los que coincide también Juan Marinello, su entrañable amigo. Parecería que la idea del ballet y su desarrollo dramático permitieron a Revueltas jugar cómodamente con las características más genuinas de su creación: el dolor y el humor. Revueltas, dice Marinello, "dio a su ímpetu dos direcciones primordiales: el testimonio del dolor ceñudo y bronco de su gente y el cultivo del humorismo sigiloso, hijo primogénito de ese dolor".¹⁵⁵ Ambas vertientes se reconocen tanto en la "Danza de los desheredados" como en la de "Las damitas de aquellos tiempos". "El grito penetrante y la ironía trascendente"¹⁵⁶ aparecen por igual en la danza del peón con las mujeres del pueblo, en la "Pesadilla de don Ferruco", en el tema chispeante del diablito y en la ingenua ternura de la danza del "Pelado y su gatita". En las páginas de *La coronela*, agrega Marinello, "la gracia de alto porte nace del entendimiento pleno, social, del asunto..."¹⁵⁷ Por otra parte, es de advertir la congruencia con el espíritu de Pésada, con el que Revueltas se identificaba plenamente.

La crítica de la época elogió la música del ballet, la cual ha dado mucho de que hablar en años posteriores, entre otros motivos, por la desaparición física de la partitura y las partes, así como por las diferentes reconstrucciones orquestales basadas en las partes de piano y las versiones propuestas para completar el último episodio.¹⁵⁸

¹⁵⁴ José Barros Sierra, "Música", en *Hoy*, año IV, vol. XII, núm. 199, México, 14 de diciembre de 1940, p. 87.

¹⁵⁵ Juan Marinello, *Imagen de Silvestre Revueltas*, La Habana, Cuba, Publicaciones Sociedad Cubano-Mexicana de Relaciones Culturales, 1966, p. 43.

¹⁵⁶ *Idem*.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ Cuando Waldeen quiso montar de nuevo la obra en 1945, a solicitud de la directora de la Academia de la Danza, Josefina Lavalle, la partitura y los materiales orquestales habían desa-

Los cronistas que vieron y escucharon la música en su versión original coincidieron en que Revueltas había escrito una partitura "maestra, burlesca y dramática" y, desde luego, "netamente mexicana":

En *La coronela* se da por primera vez lo mexicano estilizado por una técnica contemporánea, en alto grado de depuración. Es una obra plenamente conseguida, pero también la flecha que señala el camino recto a seguir; Revueltas no solamente compuso una música excelente y viva, sino que desmochó el bosque y allanó el camino para que otros lo anduvieran cómodamente. Abrió la senda; los caminantes vendrían después, como han venido tras de Manuel de Falla y Bela Bartok.¹⁵⁹

La creación dancística: Waldeen

Waldeen afirmaba que la danza, como todo arte, debía influir en la modificación de ciertas estructuras sociales injustas. Reclamaba la creación de coreografías en abierta oposición a un arte conformista. Pugnaba por que la danza impulsara la conformación de una nueva realidad, liberadora y armónica. Por lo tanto, abordar un tema ligado con la lucha revolucionaria de México, como se planteaba en el proyecto de *La coronela*, llenaba sus expectativas de artista.

A partir de esta concepción del arte construía Waldeen sus imágenes dinámicas, "imágenes externas de un proceso interno" como diría Susan Langer, acontecimientos subjetivos a los que se les dota de símbolos, de significaciones precisas.¹⁶⁰

Impresionada por los grabados de José Guadalupe Posada, Waldeen

parecido. Sin precisar quién, alguien dijo a Waldeen —según ella misma lo refería— que la partitura había sido vendida a una compañía norteamericana de ballet que deseaba montarla. Waldeen conservó la partitura para piano que le había dado Silvestre Revueltas, con la cual creó la coreografía. Como he dicho, con ese material se ensayaba y posiblemente sirvió para rehacer algunas danzas que se bailaron en la temporada de 1945. En su trabajo sobre Revueltas, Luis Jaime Cortez afirma que la partitura y partes fueron depositadas en la SACM (Sociedad de Autores y Compositores de Música) el 5 de diciembre del mismo año. (*Boletín CENIDIM*, núm. 4, nueva época, octubre-diciembre de 1986, p. 11.) En 1961 José Ives Limantour se dio a la tarea de reconstruir la obra. Basándose en la partitura de piano, pidió a Eduardo Hernández Moncada una orquestación, y él mismo elaboró una versión para el último episodio, con fragmentos de obras de Revueltas de las cintas cinematográficas *Vámonos con Pancho Villa* y *Los de abajo*. Esta versión fue estrenada en 1962 por la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Limantour.

¹⁵⁹ Arturo Perucho, "El surgimiento...", *op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁰ Susan K. Langer; véase Waldeen, *La danza...*, *op. cit.*, pp. 97-98.

tuvo la primera idea de trabajar sobre un ballet inspirado en ellos. Afirmaba haberla concebido en 1939, en Estados Unidos, cuando a su regreso de México trabajaba con su pequeño grupo de bailarines, e ignoraba que poco después volvería a nuestro país. Un día, cuando viajaba en el subterráneo de Nueva York, se le reveló toda la idea coreográfica, lo que Waldeen me pidió mencionar por considerarlo de justicia. Lo relataba de la siguiente manera:

...regresé en 39 (a Nueva York), pero no sabía si iba a trabajar aquí, regresé a dar conciertos. Entonces Posada se me ocurrió como base para un ballet y [ya] te dije que estando en el metro de Nueva York, subterráneo, ¡empecé a ver Los desheredados, hija! con rebozo y todo, [...] digo mencionarlo no sólo por justicia, sino también porque creo es un ejemplo de la forma misteriosa, del proceso misterioso de la coreografía, de la creación coreográfica.¹⁶¹

Definir o desentrañar los procesos voluntarios e involuntarios de la creación, dice Waldeen, es sumamente arduo. "¿Dónde está el núcleo imaginativo-creativo, el propósito, la idea motriz, la motivación de la danza, la estructura coreográfica, el impacto de nuestros conceptos [...] la comunicación que todo artista honesto consigo mismo anhela lograr?"¹⁶² Como Herbert Read, considera que todo ello debe buscarse en lo simbólico; si no hay símbolo, no hay arte.¹⁶³

Ya he hablado de los conceptos empleados por Waldeen, no sólo los que utilizaba para el desarrollo de su técnica, sino también los que estaban y están presentes en su creación coreográfica. A ellos se ajustaba su movimiento, el cual construía gracias a las distintas maneras de combinar la energía, los acentos, los impulsos, el cambio de matiz, etcétera. De su preferencia por la naturaleza del movimiento continuado, en sucesión, obtenía la fluidez, que daba pie a la multiplicidad de calidades de su sistema de movimiento. Sin embargo, afirmaba que el movimiento en la danza debía tener su arraigo, su razón, en la idea que el coreógrafo se propusiera comunicar, es decir, en la fuente de la idea; el movimiento, al surgir estrechamente ligado con el "decir" del creador, debía redundar en formas originales, evitando la repetición. Cada obra debía empezar de cero y constituirse en mundo nuevo por crear. En este sentido, afirmaba:

¹⁶¹ Josefina Laval, entrevista con Waldeen, Cuernavaca, Morelos, 18 de febrero de 1993.

¹⁶² Waldeen, "Imágenes y aforismos sobre la danza", en *Revista de la UNAM*, vol. XXVIII, núm. 8, México, UNAM, abril de 1974, pp. 9-11.

¹⁶³ *Idem*.

El estilo en la danza, a mi modo de ver, debería nacer de la fuente de la idea en su momento de gestación más inconsciente, pero cuando llega el momento de cincelar la coreografía, ¿dónde se encuentra el estilo? Demasiadas veces se le busca en la manera personal de bailar del ejecutante y no en la fusión de idea y forma (acto inconsciente sacado a la luz y pulido por la mente consciente, muchas veces aún bajo las sombras protectoras del inconsciente).¹⁶⁴

Consideraba que describir la creación coreográfica es complicado, pues habría que hablar del laberinto de movimientos que fluyen de la imaginación, de las prefiguraciones, de los símbolos que se enquistan en ella.

Por otra parte, para Waldeen la creación coreográfica responde a necesidades específicas, a condiciones propias y a procesos creativos peculiares. Como creadora al mismo tiempo de danza y poesía, los caminos para ambas formas de creación se le presentaban completamente distintos: Con la poesía, apuntaba, puedo jugar con las palabras, sentada frente a la máquina de escribir; o bien, vivir con una idea durante varios días hasta que llega el poema. Acaso la idea se me presente como una anunciación, puede ser una palabra o una frase que presiente el poema. “En la danza es diferente, puedo visualizar toda una danza desde su principio hasta su fin. De esa manera concebí, como una premonición, ‘La danza de los desheredados’ en el metro de Nueva York, la visión fue completa.”¹⁶⁵

Consecuente con sus principios, para *La coronela* Waldeen buscó una forma de movimiento que respondiera a los planteamientos de la obra. Por lo tanto, debían tomarse en cuenta las características de los personajes, su tarea en los distintos momentos del desarrollo del tema, su historia, sus antecedentes y contextos, para dar a cada uno el movimiento que le fuera propio, su forma de estar en la escena, su carácter y, como suma de todo ello, el estilo de la obra.

Apoyada por sus colaboradores, que, como Silvestre Revueltas y Fernández Ledesma, estaban profundamente permeados por la esencia de la cultura popular, Waldeen trató de encontrar en la fisonomía, la filosofía y la psicología del mexicano los elementos que le dieran las pautas para crear una forma de movimiento que les fuera propia. Estudió la historia de México, analizó la Revolución mexicana orientada por sus amigos y colaboradores, se acercó a las danzas indígenas y mestizas tradicionales, trató de pe-

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶⁵ Josefina Lavalle, entrevista con Waldeen, Cuernavaca, Morelos, 18 de febrero de 1993.

netrar en los movimientos cotidianos de los cuerpos indígenas, de los jóvenes de la ciudad, "y eso lo puse en la danza, a mi modo de ver".¹⁶⁶

Para trabajar el movimiento del primer episodio, "Las damitas de aquellos tiempos", Waldeen hizo uso de un lenguaje dancístico cercano al tradicional, que recordara el tono afrancesado del gusto de aquella clase social. Las limitaciones a las que la sujetó el vestuario, apegado a la moda de la época, impidieron el uso de movimientos amplios, y por lo contrario utilizó la sofisticación y el alambicamiento en movimientos pequeños y rápidos que exigían del ejecutante un alto grado de interpretación más que de ejecución, en el sentido o carácter del movimiento. Sin esta última condición la posibilidad de comunicar el espíritu de una sociedad despreocupada, egocentrista y superficial, ciega a los acontecimientos que pronto habrían de desencadenarse, desaparecía, y con ello el objetivo principal de este primer episodio. Del mismo modo, en el tercero se muestran varios tipos de personajes de las distintas clases sociales de la época, cuya diversidad Waldeen trató de definir. La pareja de Don Ferruco y su Amor la cual también, a través de un lenguaje que recuerda el utilizado por el ballet clásico, caricaturiza la cursilería de una clase media que no desea reconocerse a sí misma, contrasta con la pareja del peladito y la gatita, cuya forma y estilo de movimiento son francos, amplios y abiertos. El pie flexionado y el golpe en el piso caracteriza su estilo y le imprime la gracia y frescura propuesta por su creadora. Juega con ellos el diablito, que introduce el ingrediente satírico y socarrón tan popular. Su movimiento es diferente; para él Waldeen empleó grandes saltos y extensiones, mezclados con amplios giros, todo ello condimentado con la picardía popular.

El último episodio de *La coronela*, "El juicio final", toma la forma de un can-can carnavalesco en el que destacan el mal-pastor y el diablito, quienes dirigen el desarrollo de la trama. De este último episodio José Barros Sierra comentó, con razón, que el elemento grotesco fue demasiado acentuado, lo que descompuso la crítica fina del resto de la obra. La crítica en general coincidió en que la parte más lograda de la obra fue el segundo episodio, "La danza de los desheredados", imaginado por Waldeen de manera íntegra, lo cual le permitió encontrar una forma congruente y personal de aquello que deseaba comunicar. En ese momento la coreógrafa encontró el gesto tal como lo define Susan Langer, gesto o movimiento expresivo o más bien, autoexpresivo, "sintomático de condiciones subjetivas existentes",¹⁶⁷ donde

¹⁶⁶ Waldeen; véase Patricia Camacho, "Danza y poesía", en *Motivos*, México, 31 de agosto de 1992, p. 61.

¹⁶⁷ Susan K. Langer, *Sentimiento y forma*, México, UNAM, 1967, p. 169.

la forma y el contenido, o bien la forma formante, responde como una unidad indisoluble.

El episodio de "Los desheredados" fue el punto de inicio de una nueva estética dancística mexicana, la posibilidad hecha realidad de construir una danza mexicana sin recurrir a los falsos folklorismos entonces tan socorridos. Con ello Waldeen ofrecía un camino, un valioso ejemplo de una ruta abierta hacia una danza nueva y personal. Con "Los desheredados" había logrado, efectivamente, la concreción de un arte dancístico propuesto desde el Teatro de las Artes; la primera propuesta concreta de un arte de la danza nacionalista y revolucionaria, que posteriormente se conocería como danza moderna mexicana.

Años después, Waldeen veía que la idea sobre la cual se construía la nueva danza se había alejado de la suya, y temía que las generaciones jóvenes de bailarines mexicanos carecieran de la concepción fundamental de su propia cultura. Seguía afirmando que, sin el conocimiento de su pasado cultural, un artista no tiene presente ni futuro. Para ella, la danza era una forma de energía social, una fuerza que el artista debe utilizar, un medio para la humanización de la vida.

El legado de Waldeen

Todo es una gestación, y un alumbramiento después. Dejar que cada impresión y cada germen de sentimiento llegue a la realización plena en el ser, en la oscuridad, en lo inexpresable, más allá de la propia comprensión, y esperar con profunda humildad y paciencia la hora en que nazca una nueva claridad.

Rainer María Rilke

Mis recuerdos como bailarina

Mi ingreso al Ballet de Bellas Artes significó la entrada al mundo mágico y profesional de la danza. Una vocación, definida desde los primeros años de mi vida, encontraba finalmente su cauce. El mundo artístico que me ofrecía Waldeen apuntaba —para mi formación de adolescente— un futuro rico en experiencias y enseñanzas en el ámbito de las artes y la danza. Ella promovía nuestra convivencia con las grandes personalidades de la música y las artes

plásticas (recuerdo las visitas a la casa de Diego Rivera y sus largos monólogos sobre el compromiso del artista con su sociedad). Aquel mundo no me era ajeno, más bien lo sentía como la sublimación del ambiente familiar en el que había vivido.¹⁶⁸ El Ballet de Bellas Artes me brindó la oportunidad de desarrollar mi vocación: la danza.

Vi a Waldeen por primera vez cuando, respondiendo al llamado de Celestino Gorostiza, mi madre me llevó al Palacio, donde ya ensayaba el Ballet de Bellas Artes. Al entrar al salón ella bailaba alguna obra de J.S. Bach descalza, con una falda azul acero, bordando en el espacio la claridad de cada frase, de cada nota, vigorosa y dulce, segura de sí misma y además hermosa. El impacto fue definitivo. ¡Esto es lo que quiero bailar! me dije... entonces, así como ella enterró sus zapatillas de puntas en el jardín de su casa en California, desde aquel día yo abandoné las mías. Comenté con mi padre el deseo de integrarme a ese grupo, quien no dudó en darme su anuencia al saber los nombres de los colaboradores de la compañía, expresando que estaría con lo mejor del arte de nuestro país.

Waldeen me enseñó a aquilatar el valor que tiene la danza en todas las sociedades; gracias a sus enseñanzas, muchas de sus alumnas y varias de mis compañeras encontramos una forma de vida, una mística, una razón para existir.

Waldeen nos dio una técnica formativa, nos transmitió un estilo de movimiento, el que encontró para sí misma, aunque siempre con la advertencia de que cada creador debía construir el suyo propio. Debido a esta insistencia, no tuvo la suerte —como en el caso de Martha Graham— de que sus alumnos se preocuparan por codificar su estilo.

Daba más importancia a la creación que a la técnica, a la cual consideraba solamente el medio para expresar ideas o sentimientos. El adiestramiento muscular no es un fin en sí mismo, decía, es un recurso necesario que se debe dominar, como vía para la comunicación del creador. Años más tarde reconocería que la técnica clásica garantizaba el adiestramiento corporal gracias a la experiencia acumulada en más de doscientos años de consolidación.¹⁶⁹ Sin embargo, en 1940 el rechazo al ballet era definitivo: eran los tiempos de las concepciones fundamentalistas de la danza moderna. Reco-

¹⁶⁸ Conocí a Silvestre Revueltas a través de la admiración que mi padre le tenía; lo escuché tocar el violín en una sala de la XEW. Vi a mi padre llorar por la muerte de su amigo Fermín Revueltas, quien en ocasiones visitaba mi casa y a quien yo veía con profundo respeto. Con frecuencia se sentaba a nuestra mesa Francisco Rojas González, el autor de *El diosero*, conocido en mi casa como "Rojitas" por el cariño que le teníamos.

¹⁶⁹ Josefina Lavalle, entrevista con Waldeen.

nocer algún valor a la otra danza, la clásica, significaba traicionar las convicciones artísticas.

La lógica que Waldeen planteaba para su movimiento (la sucesión, el principio motor que nace en el centro del cuerpo, la posibilidad de que un movimiento se desprenda de otro, que esté contenido como germen en el anterior) contribuyó a que su estilo penetrara de tal manera nuestros cuerpos que era fácil percibir que pertenecíamos a la especie danzaria de las "waldeenas", entre otras: Guillermina Bravo, Evelia Beristáin, Dina Torregrosa, Magda Montoya, Lourdes Campos y yo. No fue fácil sobreponerse al sello waldeeniano; muchos años y otras influencias, como la de Xavier Francis, Anna Sokolow y las experiencias de la vida personal, debieron transcurrir para llegar al encuentro de una expresión propia, quizá nunca ajena del todo al estilo de nuestra primera maestra. Veo que algunas de mis compañeras de generación aún conservan aquella herencia magnífica; y, aunque no la percibo en mí misma, mis alumnas encuentran, debido a mis pláticas sobre Waldeen, que ciertos elementos de movimiento en los que he insistido durante mis clases y en mis composiciones se derivan de sus principios. Tal es el caso de mi exigencia en el uso del centro del cuerpo como impulso necesario inicial de todo movimiento.¹⁷⁰

Si tú todavía hablas...

La figura de Waldeen constituye el punto de partida del periodo nacionalista de la danza moderna en nuestro país, que no es otra cosa que el inicio del movimiento de la danza contemporánea. Ésa ha sido —y no es poca cosa— la tarea de mayor trascendencia en su vida, sin olvidar su creación coreográfica.

Su legado más importante es su visión humanista sobre el arte y el artista, que ha dejado en sus innumerables artículos, conferencias, entrevistas, escritos y sobre todo en su libro muy comentado en este escrito: *La danza*.

¹⁷⁰ Indudablemente las enseñanzas de Waldeen dejaron una huella definitiva en mi cuerpo-mente, evidenciada en mi memoria corporal. En 1940 interpreté el papel de "la gatita" en el ballet *La coronela*. Ocho o nueve años después, se rehicieron algunos fragmentos de la misma obra para integrarlos al repertorio del Ballet Nacional. Reviví cada paso, cada movimiento tanto de mi papel como el de mi compañero; nunca he olvidado aquella danza. Posteriormente Waldeen me montó la danza de *La coronela*, la que interpreté por casi diez años en las actuaciones del Ballet Nacional en la ciudad de México y durante las giras por toda la república. Recuerdo aún muchos fragmentos de distintas obras de Waldeen y otras de ellas están todavía vivas en mi cuerpo y mi memoria íntegramente, como *En la boda*, en la que Waldeen utilizó la música de los *Sones de mariachi* de Blas Galindo.

Imagen de creación continua. No quisiera olvidarme de una faceta poco conocida de Waldeen, ampliamente trazada en 1989 por Jonathan Cohen en *The American Voice*, donde reconoce que:

Ha creado danza durante más de medio siglo; su sobresaliente carrera como primera bailarina y coreógrafa resalta aún más cuando se le considera junto con su trabajo como traductora de los versos del *Canto general* (1950) la épica de Latinoamérica escrita por su amigo y admirador Pablo Neruda. De hecho, sus traducciones del *Canto* publicadas a principios de la década de los cincuenta iniciaron a muchos en la amplia voz de Neruda. La reedición de estas traducciones en este año atrae una vez más nuestra atención sobre su obra literaria, pero Waldeen, la pionera panamericana de la danza moderna, no ha recibido todavía el reconocimiento que merece en este país por su importante contribución a la danza y la poesía.¹⁷¹

Waldeen nunca publicó una colección de sus poemas, otra de sus grandes ilusiones, aunque algunos de ellos vieron la luz en alguna revista, como el publicado cuando tenía dieciocho años, mencionado por Cohen y titulado "No me importará" (I Shall Don't Care):

No me importará
si las ramas del abedul se rompen
tengo tus brazos
blancos y fuertes;

No me importará
si los junquillos se marchitan
porque está tu pelo
de un rubio ondulado;

Los arroyos pueden secarse
si tus ojos siguen profundos
las voces de los pájaros pueden cesar
si tú aún hablas...

¹⁷¹ Jonathan Cohen, "Waldeen y las Américas: La danza tiene muchos rostros", en *The American Voice*, núm. 16, otoño de 1989, pp. 59-73 (trad. Dolores Ponce). En 1951 el crítico de danza Walter Sorell publicó una antología de ensayos sobre danza, entre ellos uno de Waldeen; el libro que surgió de las discusiones llevó el título de *The Dance Has Many Faces*.

Cohen menciona otro de sus poemas, "Enigma" (Riddle), el cual mostró a Pablo Neruda en México.¹⁷²

El amor es profundo, pero el amor es placer;
el amor no es una cosa etérea,
un sentimiento sin peso y sin forma, sin medida
el amor es el nervio, la carne y el hueso.

Pero no me hables del reino animal,
de los protoplasmas y nervios de las bestias;
quienes conocemos el amor conocemos su libertad
de todo lo marcado; como la tumba con una piedra.

En 1982 Waldeen se resistía a escribir sobre el inicio y la historia de la danza moderna mexicana; afirmaba que no tenía suficiente perspectiva, "habiendo sido tanto procreadora como criatura, madre e hija, ganadora y perdedora en esta lucha que ha durado casi medio siglo"¹⁷³ y a continuación se preguntaba: "¿Dónde estamos ahora los engendradores y la progenie, los bailarines y las obras? Sólo queda un delgado hilo del soleado río que un día circuló en la gran corriente del arte mexicano".¹⁷⁴

Waldeen se fue de este mundo convencida de que la danza ya no era aquella actividad necesaria para la vida humana, como fuera hace miles de años; tampoco se parecía a la que siempre soñó: una danza producida libremente, "sin la espuria integración a la sociedad tecnológica".¹⁷⁵ Veía que el cuerpo se utilizaba de manera automática, "como un medio para registrar [...] sensaciones físicas [...] independientemente de cualquier experiencia totalizadora emocional".¹⁷⁶ Por lo tanto, se preguntaba: "¿Dónde está la danza? o ¿qué es la danza?" "Mi premisa ha sido que la danza tiene la capaci-

¹⁷² Las traducciones de Waldeen de secuencias seleccionadas del *Canto general* se publicaron al año siguiente (1950) en un folleto con la poesía de Neruda titulado *Let the Rail Splitter Awake*, junto con otros poemas. El original en español del poema completo apareció el mismo año, fruto de doce años de trabajo de Neruda. El folleto fue ampliamente distribuido y se reeditó en dos ocasiones a principios de los cincuenta. Contenía un ensayo del poeta y "poemas" del *Canto*, la mayor parte de ellos traducidos por Waldeen. Este año, International Publishers lo reeditó, lo que da fe del duradero poder tanto de la poesía como de su traducción. (Jonathan Cohen, *op. cit.*)

¹⁷³ Waldeen, *La danza...*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Idem.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 146.

dad de ayudar al ser humano a ubicarse dentro de la sociedad y el tiempo para reflejar las más profundas necesidades vitales de hombres y mujeres".¹⁷⁷

Su pesimismo se tornaba en exceso de fe cuando decía con Marcuse que el arte, y con el arte la danza, "resucitará a este mundo y lo hará un mundo humano",¹⁷⁸ y afirmaba: "Pero no será mientras la danza continúe siendo un mero juego de formas, un rimbombante discurso técnico y una in-comunicación con el público".¹⁷⁹

Waldeen no llegó a valorar lo que había desencadenado su presencia en la danza de México. Indudablemente, *La coronela* marcó el camino de una danza que, como Revueltas en la música, desbrozó un camino para que otros lo transitaran.

...hasta que las primeras semillas estén sembradas
y las primeras semillas fueron sembradas...
y las raíces se hundan en tierra fértil,
y las raíces se hundieron en tierra fértil...
hasta que el árbol se levante y florezca
y el árbol se levantó y floreció...
y las manzanas doradas maduren
para ser cosechadas por múltiples manos...
y las manzanas doradas maduraron...
y fueron cosechadas por múltiples manos.¹⁸⁰

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 147.

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ Waldeen, *La danza...*, *op. cit.*, p. 145.

Bibliografía

- Álvarez Corral, Juan, *Compositores mexicanos*, México, Asociados S. de R.L., 1971.
- Aulestia, Patricia, *La danza premoderna en México (1917-1939)*, Venezuela, Instituto Nacional de Teatro/UNESCO, 1995.
- Cohen, Jonathan, "Waldeen and the Americas: The Dance has Many Faces", en *The American Voice*, núm. 16, 1989.
- Covarrubias, Miguel, "La danza", en *México en el Arte*, núm. 12, México, INBA/SEP, 1952.
- Cuaderno* núm. 20, CENIDI-Danza "José Limón", México, INBA.
- Florescano, Enrique, *El nuevo pasado mexicano*, México, Cal y Arena, 3a. ed., 1994.
- Foster, John, *The Influences of Rudolph Laban*, Londres, Lepus Book, 1977.
- Humphrey, Doris, *El arte de crear danzas*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- Le Goff, Jacques, *Pensar la historia*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Love, Paul, *Terminología de la danza moderna*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana*, México, El Colegio de México, 1996.
- Mendoza, Cristina, *Escritos de Carlos Mérida sobre el arte: la danza*, México, CENIDIAP-INBA, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, 1990.
- Moncada García, Francisco, *Pequeñas biografías de grandes músicos*, México, Framong, 1979.
- Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, t. IV, México, SEP/El Colegio de México, 1981.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, FCE, 1989.
- Muñiz García, Elsa, "Identidad y cultura en México. Hacia la conformación de un marco teórico conceptual", en *Identidades y nacionalismos: una perspectiva interdisciplinaria*, México, UAM-Unidad Azcapotzalco, 1993.

- Paz, Octavio, *Pequeña crónica de grandes días*, México, FCE, 1990.
- Perucho, Arturo, "El surgimiento de la danza moderna en México", en *Artes de México* (La danza en México), núms. 8-9, México, marzo-agosto de 1955.
- Teatro de las Artes, *Boletín de Información*, núm. I, México, 1940.
- Tortajada Quiroz, Margarita, *Danza y poder*, Serie Investigación y Documentación de las Artes, segunda época, CENIDI-Danza "José Limón", México, INBA, 1995.
- Varios autores, *Diego Rivera hoy*, México, INBA/SEP, 1986.
- Varios autores, *The Modern Dance*, Nueva York, Virginia Stewart, 1935.
- Varios autores, *Silvestre Revueltas*, México, FCE (Testimonios del Fondo), 1975.
- Veyne, Paul, *Cómo se escribe la historia*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- Villoro, Luis, *En México, entre libros*, México, FCE, 1955.
- Waldeen, *La danza. Imagen de creación continua*, antología, México, Difusión Cultural, UNAM (Textos de Danza, 4), 1982.



Waldeen (1939). Archivo Guillermo Arriaga.



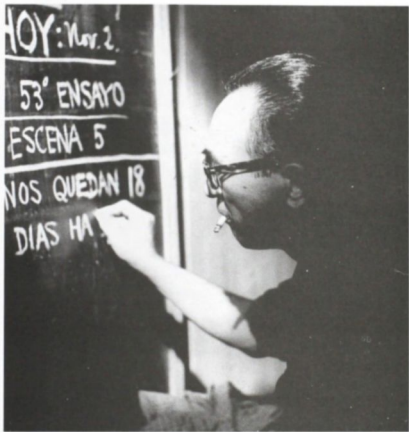
Waldeen (1939). Archivo Guillermo Arriaga.



Gabriel Fernández Ledesma. Biblioteca de las Artes.



Rodolfo Halffter. Biblioteca de las Artes.



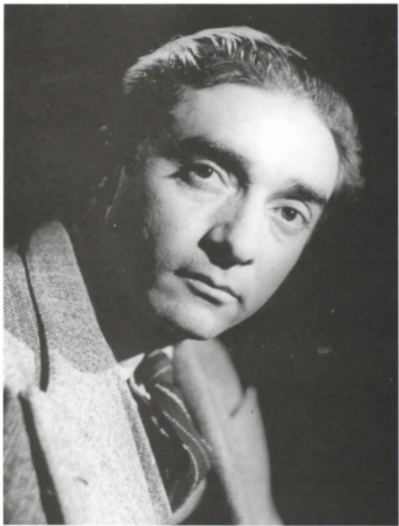
Seki Sano. CENIDIAP.



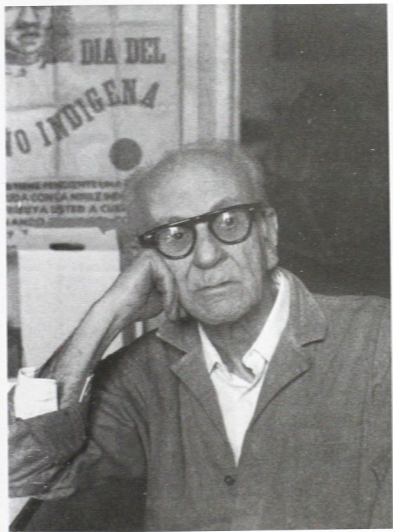
Silvestre Revueltas. Fototeca del INAH.



Blas Galindo. Fototeca del INAH.



Julio Castellanos. Fototeca del INAH.



Gabriel Fernández Ledesma. Biblioteca de las Artes.



Waldeen en "Las damitas de aquellos tiempos", primer episodio del ballet *La coronada*. Colección de 35 fotografías originales del ballet *La coronada* del Taller Álvarez Bravo (1940).



Guillermina Bravo en "Las damitas de aquellos tiempos", *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



"La danza de los desheredados", La cononcia. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Sergio Franco en El peón y las mujeres del pueblo en "La danza de los desheredados", La comedia. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Laura Elena Vega y Elena Pat en "El amor de don Ferruco y el diablito", *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Juan Ruiz y Josefina Martínez (Josefina Lavalle) en "El pelado y su gaita", *La comedia*. Col. Taller
Alvarez Bravo (1940).



Rosa María Ortiz en "La jovencita", *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



El peón: Sergio Franco. Soldados: José Gelada, Raúl Sánchez, José Arenas y Fidelcito Jiménez. La muerte: Magda Montoya, en "La aprehensión del peón", *La comedia*. Col. Taller Alvarez Bravo (1940).



"El juicio final", La comedia. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



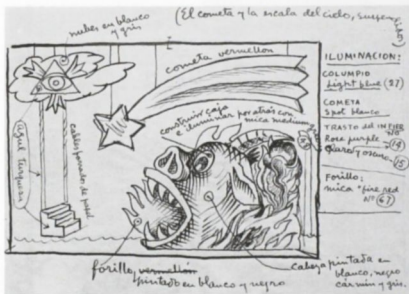
Guillermina Bravo, Wáldeen y Lourdes Campos en "Escena del mantel", *La conoela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Lourdes Campos, Guillermina Bravo, Waldeen y José Gelada en "Escena del sombrero", *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



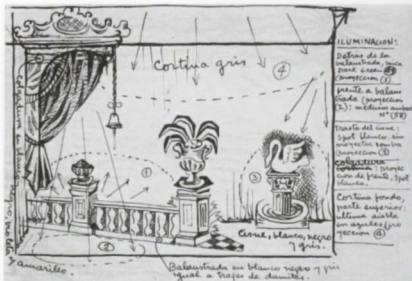
Guillermina Bravo y Lourdes Campos en "Las damitas de aquellos tiempos", *La coronada*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



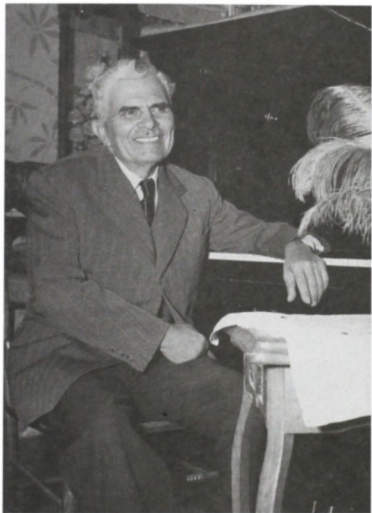
Diseño de escenografía de la boca del infierno, de Gabriel Fernández Ledesma para "El juicio final", La coronela. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



"El juicio final", *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Diseño de escenografía del primer episodio, de Gabriel Fernández Ledesma, *La coronela*. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



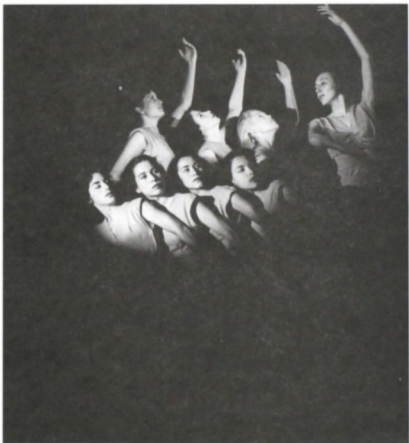
Candelario Huízar. Biblioteca de las Artes.



Dina Torregrosa en "El juicio final", La coronela. Col. Taller Álvarez Bravo (1940).



Waldeen. Foto Semo (1945).



Alumnas de Waldeen. Arriba: Ana Mérida, Carmen Sagredo, Lin Durán, Guillermina Bravo. Abajo: Josefina Lavalle, Amalia Hernández, Evelia Beristáin y Beatriz Flores. Foto Semo (1947).



Waldeen. Foto Semo (1945).

Índice de nombres y obras

- Abedules*, 126
Aben-Ahmet, 37
Acosta, Ignacio, 43, 57, 58
Alanís, Judith, 164
Alarcón, Pedro Antonio de, 67
Albertieri, Luigi, 27
Alcérreca, Félix, 25
Alfaro Siqueiros, David, 40, 41, 68, 134
Alfonso XIII, 27
Allegro, 126
Altamirano, Ignacio Manuel, 18
Anáhuac, 37
Antígona, 67
Arenas, José, 197
Arvey, Verna, 126, 129
Asalto de Cuautla por Calleja, El, 25
Astaire, Fred, 128
Atardecer estival en Bretaña, 126
Atl, Dr., 33
Ávila Camacho, Manuel, 87
- Bach, Johann Sebastian, 125, 126, 127,
128, 131, 152, 153, 174
Baldina, María, 119
Balzac, Honoré de, 150
- Baranda, Joaquín, 24
Barilli, Antonio, 21
Barricada, 54, 55
Barros Sierra, José, 55, 67, 167, 168,
172
Bartok, Bela, 169
Batón, Rhene, 126
Beethoven, Ludwig van, 125, 129, 131
Bergamín, José, 65, 67
Beristáin, Evelia, 175, 208
Beristáin, Leopoldo, 35
Bernal, Farnesio de, 57
Best Maugard, Adolfo, 30, 31, 33, 34,
46
Black Sarong, 126
Black Spirituals, 129
Blake, William, 129
Blasis, Carlo, 27
Bohm, Jerome, 62, 129
Bonfil Batalla, Guillermo, 19, 39
Bourré, 126
Bracho, Martha, 66, 68
Brading, David, 18
Bravo, Guillermina, 69, 105, 142, 175,
191, 199-201, 208
Bravo Adams, Caridad, 56

- Budha de oro*, 126
 Burke, Jocelyn, 126
- Cabada, Juan de la, 40
 Campobello, Gloria, 46, 48, 49, 51, 52, 53
 Campobello, Nellie, 46, 48-50, 51, 52, 53, 54, 56, 69, 85, 142, 157
 Campos, Lourdes, 69, 105, 175, 199-201
 Campos, Rubén M., 35, 36, 37
Canacuas, Las, 36
Canción montañesa, 126
 Canesi, Federico, 68
 Cárdenas, Joseph, 60, 124, 126
 Cárdenas, Lázaro, 53, 71, 86, 87, 154, 156
 Carrillo, 24
 Casanova, José, 21
 Castellanos, Julio, 138, 150, 152, 153, 188
 Castillo Ledón, Amalia, 56
 Castro Padilla, Manuel, 30, 31, 33, 34, 35, 46, 75
 Ceballos, Alicia, 66
 Cecchetti, Enrico, 27
Chacona, 131
 Chávez, Carlos, 46, 51, 52, 67, 68, 134
 Chávez Morado, José, 54
Clarín, 54, 55
 Cohen, Jonathan, 176, 177
 Contla, Sabás, 21
Coosihueza y Moctezuma Xocoyotzin, 37
Coronela, La, 68, 71, 104, 105, 150, 152, 154-165, 167-169, 171, 172, 178, 190-204, 206
Corrido de la Revolución Mexicana, 56, 91
- Costa, Amelia, 48
 Costa, Linda, 48
 Couperin, François, 66
 Covarrubias, Miguel, 69, 136
Creación del quinto sol, La, 56, 90
Credo, 131
 Cueto, Germán, 40, 69, 136
- Dalcroze, Émile Jacques, 47, 59, 113, 114, 121
 Dalevuelta, Jacobo, 36
 Dallal, Alberto, 158
Dance for Regeneration, 62, 129, 130
Danza graciosa, 126
Danza de la lanza, 126
Danza de las fuerzas nuevas, 152, 153, 154
Danza en un templo de Buma, 126
Danza para la regeneración, 131
 Delsarte, François, 113, 143
 Dewey, John, 34
 Diaghilev, Sergei, 119
 Díaz, Porfirio, 25
 Domínguez, Francisco, 49, 53, 54, 56
Don Lindo de Almería, 66
Dos variaciones, 131
 Duby, Dora, 60, 61
 Dumas, Alexandre, 150
 Duncan, Isadora, 47, 62, 71, 108-110, 114, 116, 120, 121, 130, 146, 147
 Durán, Lin, 208
 Durón, Jesús, 69, 136
 Dvorák, Antonin, 126
- Enciso, Jorge, 33
Entre sombras anda el fuego, 66, 67
 Esparza, Emérita, 27
Esquema para un ballet moderno, 62
Estampas de la Revolución, 57, 92, 93

- Fachada de exposición italiana*, 64-65
 Falkestein, Waldeen (véase Waldeen)
 Falla, Manuel de, 169
Fantasia mexicana, 31, 77
 Fernández, Justino, 24
 Fernández Ledesma, Gabriel, 66, 68, 69,
 70, 71, 134, 136, 137, 138, 141, 150,
 153, 155, 156, 163, 164, 165, 166,
 171, 183, 189, 202, 204
Fiesta de Tláloc, La, 37
 Flacheba, Alberto, 37
Flora y Céfito, 26
 Flores, Beatriz, 208
 Flores Canelo, Raúl, 57
 Florescano, Enrique, 23, 157
 Fokine, Michel, 107, 142
 Formoso de Obregón Santacilia, Adela,
 67
 Forsythe, Harold, 129, 131
 Foster, John, 111, 112
Fragments from Old Spain, 129
 Francis, Xavier, 175
 Franck, César, 125
 Franco, Sergio, 61, 62, 69, 96, 105, 143,
 193, 197
 Fredowa, Vera, 119
 Frescobaldi, Girolamo, 66
- Galindo, Blas, 41, 66, 67, 71, 138, 149,
 150, 153, 166, 167, 168, 187
 Gamboa, Fernando, 43
 Gamio, Manuel, 58, 154
 García Medeles, Fausto, 62, 130
 Gelada, José, 197, 200
 Georgi, Ivonne, 120, 148
 González, Carlos, 36, 37, 48, 49, 56, 88
 González, Eva, 48
 González Peña, Carlos, 31, 67
- Gorostiza, Celestino, 57, 66, 69, 71,
 134, 137, 141, 143, 166, 174
 Gorostiza, José, 51, 52
 Goya y Lucientes, Francisco José de, 68
 Graham, Martha, 59, 64, 65, 115-116,
 118, 146, 174
 Granados, Asunción, 133, 134
 Greco, El, 129
 Guerrero, Xavier, 40, 68, 69, 134, 136,
 138
 Gutiérrez, Carmen, 66, 68
 Gutiérrez, Raquel, 66, 68
 Gyka, Jane, 27
- Halfiter, Rodolfo, 65, 67, 69, 136, 184
 Händel, Georg Friedrich, 129
 Harris, Roy, 131
 Hernández, Amalia, 208
 Hernández Moncada, Eduardo, 149, 152
 Hidalgo, Miguel, 27
 Híjar, Alberto, 158
 "Himno a la industria", 49
Hora de la Libertad, La, 57
 Horst, Louis, 63, 131
 Huerta, Efraín, 71, 138, 162
 Hufzar, Candelario, 71, 150, 166, 167,
 168, 205
 Humboldt, Alejandro de, 28
 Humphrey, Doris, 59, 115-118
 Hurtado González, Nabor, 54
 Huxley, Aldous, 112
- Impresiones de un actor chino*, 126
 "Internacional, La", 49, 50
 Ito, Michio, 59, 60, 62, 94, 104, 121,
 122-124, 125, 126, 130, 131, 132,
 148

- Jarabe tapatio*, 26, 31, 34, 76, 78
 Jiménez, Fidencio, 197
 Jiménez Mabarak, Carlos, 62
 Jiménez Rueda, Julio, 56
 Jones, Charles, 129, 131
 Jooss, Kurt, 64, 65, 113
 Jordan, Bette, 126
 Juárez, Benito, 28
Juba, 126, 131
Jugando a la cosmografía, 25
- Kosloff, Theodore, 117, 119, 120
 Kostakowsky, Jacobo, 54
 Kreutzberg, Harald, 120, 130, 148
Kyo no shiki, 126
- Laban, Rudolf von, 47, 59, 71, 109, 110-114, 120
Laborillo, El, Ensayo de teatro regional de costumbres del Istmo de Tehuantepec, 36, 81, 82
La del manojo de rosas, 66
 Landaluce, Víctor, 21
 Langer, Susan, 169, 172
 Lanzzeta, 27
 Lavallo, Josefina, 57, 69, 142, 195, 208
 Leonardo da Vinci, 129
 Lepri, Amalia, 26
 Lepri, Giovanni, 26, 27
Lluvia de toros, 68
 López, Rafael, 56
 Love, Paul, 109, 116
 Luna, Josefina, 66
 Lunacharski, Anatoli, 34
 Lynton, Anadel, 119
- Madrugada del panadero, La*, 67
 Magaña, Delia, 35
 Mañón, Manuel, 27
 Maples Arce, Manuel, 51
 "Marcha Zacatecas", 49
 Marcuse, Herbert, 178
 Maria y Campos, Armando de, 64, 137
 Marinello, Juan, 165, 168
 Martínez, Miguel F., 24, 25, 26
 Martínez del Río, J., 31
 Marx, hermanos, 128
Matanza de los inocentes, La, 65
 Mattheson, 66
 Medtner, N., 126
 Méndez, Leopoldo, 40
Mensajero del sol, El, 57
 Mérida, Ana, 66, 68, 208
 Mérida, Carlos, 40, 51, 52, 53, 54, 63-64, 68, 135
Mesa verde, La, 65
 Meyerhold, Vsiévolod Emílievich, 135, 136
 Michel, Alberto, 27
 Miró, Joan, 66
Mitos y leyendas de Teotihuacán, 56, 88, 89
 Moncayo, José Pablo, 56
 Monsiváis, Carlos, 30, 41, 53
 Montenegro, Roberto, 33
 Monterde, Francisco, 63, 132, 133
 Montoya, Magda, 61-62, 69, 97, 105, 143, 175, 197
 Morales, Angélica, 142
 Morales, Estrella, 48, 142
 Mordkin, Mikhail, 142
 Morelos y Pavón, José María, 27
 Morris, Edward, 126, 129, 131
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 125
Murallas esculpidas de Angkor, 126
 Mutio, Ricardo, 56

- Navibatch, Grisha, 47, 61
Negro Spirituals, 131
 Neruda, Pablo, 176, 177
 Nevin, G.B., 126
 Nijinsky, Vaslav Fómich, 121
 Noriega, Elena, 57
 Noverre, Jean-Georges, 107
 Núñez y Domínguez, Roberto (Roberto el Diablo), 126, 127-128
- Obregón, Luis Felipe, 43, 57, 58
 Obregón Santacilia, Carlos, 67
 Ochoa, Salvador, 150, 165
 O'Higgins, Pablo, 40
 Orozco, Efrén, 56, 57, 58, 88
 Orozco, José Clemente, 40
 Orozco Romero, Carlos, 53
 Ortega, Carlos M., 35
 Ortega, Rosalío, 57
 Ortiz, Rosa María, 196
- Palacios, Antonio, 66
Paloma Azul, La, 100
Par de abanicos, 126
Paseo, El, 126
 Pat, Elena, 194
Pavana para una infanta difunta, 65
 Pavlova, Anna, 30-31, 46, 76, 77
Pavo real blanco, 126
Payambé, 37
 Paz, Octavio, 53, 150, 157, 159
 Peñalosa, Guillermina, 57
 Peredo, Cristina, 34
 Pérez Caro, Eva, 76, 79, 80
 Perrotet, Suzanne, 113
 Perucho, Arturo, 65, 66, 68
 Picasso, Pablo, 66, 130
Pies de pluma, Los, 66
- Piñó, Jorge, 60, 123-124
 Pípila, El, 27
 Platón, 34
 Ponce, Manuel M., 30, 46
 Posada, José Guadalupe, 30, 70-71, 105, 159, 160, 161, 163, 168, 169, 170
Preludio, 131
Preludio No. 8, 126
 Prida, Pablo, 35
 Prieto, Guillermo, 17, 18
 Prieto, Julio, 56
 Procel, Áurea, 36
Procesional, 149, 150, 152
Piñales malayos de plata, 126
- Quetzalcóatl*, 37
Quinto sol, El, 57
- Rameau, Jean Philippe, 66
Ranchera de San Miguel El Grande, La, o La Feria de San Juan de los Lagos, 20-21
Raro funeral americano, 65
 Read, Herbert, 170
Reafirmación del romance, 131
Rebozo, 61
 Rébsamen, Enrique, 24
Religioso, 126, 128
Renacuajo paseador, El, 68
Revolución, 127
 Revueltas, Fermín, 40
 Revueltas, Silvestre, 41, 46, 66, 68, 69, 70, 71, 134, 136, 137, 138, 141, 149, 150, 153, 155, 156, 165-169, 171, 178, 186
 Reyna, Alicia, 66
 Reyna, Rosa, 57, 68
 Rigel, Arturo, 125, 131
 Rilke, Rainer María, 173

- Ríos, José, 49
 Rivas Cacho, Lupe, 35
 Rivera, Diego, 40, 41, 50, 68, 70, 84,
 134, 174
 Rodríguez Lozano, Manuel, 67-68
 Rogers, Ginger, 128
Romanticismo, 127
Rondes d'enfants, 131
 Rubalcaba, Higinio, 124
 Ruiz, Antonio, 66
 Ruiz, Delia, 66
 Ruiz, Juan, 66, 195
- Sacnité*, 37
Sacrificio gladiatorio, El, 56, 90
 Sagredo, Carmen, 208
 Saharov, Pedro, 47
 Salas, Ángel, 49, 56, 58
Salutación, 131
 Sánchez, Mario, 36
 Sánchez, Raúl, 197
 Sandi, Luis, 56
 Sano, Seki, 69, 71, 105, 135, 136, 137,
 141, 151, 155, 156, 162, 165, 166, 185
Sauce, El, 62
 Scriabin, Alexandr Nicoláievich, 126
Seis danzas clásicas, 152, 153
 Selden, Elizabeth, 116
Sembradoras, Las, 49
 Serrano, Manuel, 21
 Shawn, Ted, 116
 Shestakova, Nina, 47, 61
 Sierra, Justo, 24, 25
Simiente, 54
 Siqueiros, Adriana, 57
 Sokolow, Anna, 63-65, 66, 67, 68, 69,
 71, 98, 99, 100, 103, 151, 175
Soldadera, La, 61
 Soler, Antonio, 68
- Soler, Rosario, 27
 Soto, Roberto, 35
 Stanislavski (Konstantin Serguéievich
 Alexésiev), 135
 St. Denis, Ruth, 115-116, 120
 Stevens, Wallace, 129
 Suárez, Gloria, 69
- Tamayo, Rufino, 51, 52
 Thoreau, Henry David, 121
Tlahuicole, 35, 37
 Torreblanca, Marcelo, 43, 57, 58
 Torregrosa, Dina, 69, 105, 175, 206
 Torres Quintero, Rafael, 24
 30-30, 48-50, 54, 56, 85, 157
Tres epigramas españoles, 126
 Turina, Joaquín, 131
- Ullmann, Lisa, 113
Un paseo en Santa Anita, 21
- Vals de mariposas y libélulas*, El, 26
Variaciones Goldberg, 153
 Vasconcelos, José, 34, 37, 39, 157
 Vasconcelos de Berges, Tina, 126
 Vega, Laura Elena, 69, 105, 142, 194
 Vega, Lope de, 67
 Vela Quintero, Enrique, 48
 Veyne, Paul, 15, 26
 Villaurrutia, Xavier, 51, 52
 Villoro, Luis, 51, 155
Virgen y las fieras, La, 53
 Volinine, Alexandre, 77
- Waldeen, 59, 60, 62, 63, 65, 68-70, 71,
 95, 103-106, 119-159, 164, 165-167,

- 169, 178, 181, 182, 190, 199-200, 207- 209 Xóchitl, 37
- Weidman, Charles, 116
- Widener, Winifred, 63, 131 "Zandunga, La", 36
- Wigman, Mary, 59, 61, 63, 65, 110-111, 113, 120, 130, 131, 162 Zapata, Emiliano, 50
- Zemach, Benjamín, 120, 130
- Zuloaga, Félix, 21
- Zybin, Hipólito, 47, 48, 61, 143

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de diciembre de 2002,
en Talleres Gráficos de México,
Av. Canal del Norte núm. 80,
CP 06280, México, D. F.
con un tiraje de 1 000 ejemplares

Tipografía y formación: Grupo Editorial Siquisiri
Fuentes: GoudyOldStyle 11/13

Cuidado de edición:
Dirección General de Publicaciones del
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

En busca
de la
DANZA MODERNA
mexicana
dos ensayos
Josefina Lavalle

JOSEFINA LAVALLE RASTREA, EN LA INDELEBLE HUELLA QUE DEJÓ, LA CONFORMACIÓN DE LA DANZA MODERNA MEXICANA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX, DEMARCADA POR LAS DISTINTAS INTERPRETACIONES DEL NACIONALISMO EN LA CREACIÓN, DE UN LADO, Y POR LAS POLÍTICAS CULTURALES DE LA ÉPOCA, DEL OTRO.

En el giro hacia el modernismo, influido por la danza nueva que se gestaba en Alemania y Estados Unidos, y por la llegada a la "hechicera tierra mexicana" de los bailarines Michio Ito, Waldeen, Dora Duby y Anna Sokolow, se desarrollarían compañías estables, una nueva generación de bailarinas y coreógrafas, destacados elementos técnicos y artísticos, así como un público interesado en la danza.

El día que Josefina Lavalle vio bailar a Waldeen en un salón del Palacio de Bellas Artes, la seducción fue definitiva. Enterró, como lo había hecho ésta, sus zapatillas de punta, y decidió seguir las huellas de esos rebeldes pies descalzos. Ahora, en este volumen, sigue las de un legado, espacio donde ella misma ha danzado. "Las primeras semillas fueron sembradas... y fueron cosechadas por múltiples manos."

Dolores Ponce

